

Editorial Universidad de Antioquia

Realidad y Cine colombiano 1990-2009

Oswaldo Osorio

Hacia 1990 se inicia lo que puede denominarse una nueva era del cine colombiano, caracterizada, entre otras cosas, porque la producción fílmica ha estado estrechamente relacionada, a través de sus temáticas, con la realidad conflictiva del país. Es la era de películas tan destacadas como *Rodrigo D. No futuro, Confesión a Laura, La estrategia del caracol, La vendedora de rosas, Satanás* o *Soñar no cuesta nada.*

Realidad y cine colombiano, 1990-2009 es un texto de análisis, reflexión y crítica, que explora esta relación desde las distintas esferas que han sido abordadas en las películas: historia, marginalidad, cotidianidad e idiosincrasia, y conflicto (narcotráfico, orden público y delincuencia).

Éste es un texto con valores informativos, de divulgación y de crítica cinematográfica sobre un período casi inexplorado, por lo cual constituye un punto de referencia importante para otros análisis y estudios. Pero, además, para el público en general amante del cine representa un entretenido recorrido por películas y directores, y una fuente de precisiones interesantes en materia de apreciación fílmica.





Realidad y cine colombiano
1990-2009

Realidad y cine colombiano
1990-2009

Oswaldo Osorio

Editorial Universidad de Antioquia

Osorio Mejía, Oswaldo
Realidad y cine colombiano : 1990-2009 / Oswaldo Osorio.
-- Medellín : Editorial Universidad de Antioquia, 2010.
172 p. ; 18 cm.
Incluye filmografía.
Incluye bibliografía.
ISBN 978-958-714-318-8
1. Cine - Historia - Colombia - 1990-2009 2. Películas cinematográficas colombianas - 1990-2009 3. Directores cinematográficos - Colombia - 1990-2009 4.Violencia en el cine colombiano 5. Crítica de cine - Colombia I. Tít.
791.430986 cd 21 ed.
A1254051

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

ISBN: 978-958-714-318-8

Primera edición: junio de 2010
Diagramación: Carolina Velásquez Valencia
Coordinación editorial: Silvia García Sierra
Diseño, impresión y terminación: Imprenta Universidad de Antioquia

Impreso y hecho en Colombia / Printed and made in Colombia

Editorial Universidad de Antioquia
Teléfono: (574) 219 50 10. Telefax: (574) 219 50 12
Página web: http://editorial.udea.edu.co
Correo electrónico: editorial@udea.edu.co
Apartado 1226. Medellín, Colombia

Esta obra obtuvo en 2007 la Beca de Investigación en Cine del Ministerio de Cultura.

Contenido

Introducción

Este es el libro de un crítico de cine. A partir de esa perspectiva, la idea es hacer un recorrido reflexivo y crítico a lo largo de dos décadas del cine colombiano considerando lo que más adelante se propone como el inicio de una nueva era de nuestra cinematografía.

Últimamente el cine nacional ha sido relacionado de forma negativa con la realidad del país, sobre todo por referirse con cierta insistencia a la realidad que tiene que ver con el narcotráfico y el conflicto armado, y la violencia que estos implican. Muchos hablan de una saturación del tema, pero lo cierto es que no son tantas las películas que abordan específicamente estos tópicos (aunque sí, tal vez, son las más sonadas). No obstante, las temáticas que se encuentran en el cine actual superan aquellas, porque la realidad colombiana es tal, que ha aportado mucho más temas al cine que solo los "negativos".

Este texto, de análisis, reflexión y crítica, partiendo de las coordenadas *cine* y *realidad,* abordará dos décadas de la filmografía nacional (1990-2009), a fin de determinar tanto las distintas esferas de la realidad contempladas en las producciones como el tratamiento que los directores hacen de ellas. Para trabajar este complejo tema, presente en el setenta por ciento de casi un centenar de películas (largometrajes de ficción, esto es, películas que superan los sesenta minutos de duración y que son argumentales) que se

realizaron durante el período estudiado, se abordó el concepto de *realidad* a partir de las cuatro principales esferas con las que tenía relación: realidad histórica; realidad y marginalidad; realidad, cotidianidad e idiosincrasia, y realidad y conflicto, que, a su vez, hace referencia a tres tipos principales de conflicto: narcotráfico, orden público y delincuencia.

Es un viaje que rodará sobre estos cuatro compartimientos y que se detendrá en películas y directores, pero también observará y considerará el paisaje, el de la realidad nacional y su historia. Por eso, estas páginas no solo son una reflexión sobre el cine, sino también sobre el país, porque lo uno está condicionado por lo otro. Y como el cine no tiene la intención de mirar para otro lado mientras Colombia sufre y trastabilla, la crítica y la historia del cine tampoco lo pueden hacer.

El texto consta de seis capítulos. Los dos primeros están destinados a darle el contexto histórico y teórico al tema central, y los demás desarrollan cada una de las cuatro esferas de la relación entre cine y realidad. El primer capítulo se remonta a la década del ochenta para determinar los antecedentes de lo que, en el mismo capítulo, se plantea como una nueva era del cine colombiano, y desarrolla las características de esta transición; el segundo capítulo reflexiona sobre la relación de la realidad con el cine y explica sus principales aspectos; el tercer capítulo habla de la primera esfera planteada, que se refiere al conflicto y la violencia, para lo cual se divide su estudio en cuatro aspectos: política, orden público, narcotráfico y delincuencia; el cuarto capítulo desarrolla la relación ente realidad y marginalidad, partiendo del concepto de *pornomiseria* hasta llegar al de realismo sucio; el quinto capítulo se ocupa de la relación entre realidad, cotidianidad e idiosincrasia, explorando la idea que sobre la identidad nacional ha desarrollado el cine; y el último capítulo trata sobre las películas que hablan de la realidad del país articuladas a partir de la perspectiva histórica.

Antecedentes y contexto

El cine que nos dejaron y un cine en transición

Yo me olvidé y me sigo olvidando del cine, porque yo creo que el cine ha muerto en este país. Por lo menos por este milenio, que es el que me ha tocado

Luis Ospina

El siglo XX termina en 1991; esto de acuerdo con la lógica de los procesos históricos y no con la del calendario, según sostiene el historiador Eric Hobsbawm. Porque es más preciso pensar, según él, que son los acontecimientos los que dictan el estudio y las temporalidades de la historia, en lugar de las arbitrarias fechas. Por eso el siglo concluyó con la caída de la Unión Soviética y no con la redondez del año 2000. Siguiendo este razonamiento, puede considerarse que el siglo XX del cine colombiano también acaba por esos años. Y es que la transición entre las décadas del ochenta y del noventa, en muchos sentidos, significó un punto de quiebre para la dinámica de la cinematografía nacional, hasta el punto de poderse hablar de un "antes" y un "después", incluso del "fin de una era" y, si no del inicio, al menos de la promesa de una nueva, que al final del recorrido que hace este texto, indudablemente, ya se había materializado.



Esa larga era que finalizaba, que no debió ser tan larga, y que terminaba por esa época, fue la de aprendizaje, la de formación, casi siempre a partir del ensayo y el error, más que del estudio y la reflexión, mucho menos de la evolución. Aún a mediados de la década del ochenta demasiadas películas tenían un sonido ininteligible y una fotografía que solo conocía los extremos de la mala imagen. El eterno problema del guión seguía enfatizado por la pesada tradición literaria del país, pues los guionistas eran literatos o tenían más contacto con el rico contexto literario de Colombia que con la precariedad histórica de su lenguaje cinematográfico. La figura del productor casi nunca funcionaba como debe ser en un arte que también es industria, y en verdad eran los mismos directores quienes casi siempre hacían dicha labor. Los años ochenta es la década cuando más películas se han hecho en el país (un promedio de seis anuales), pero apenas se empezaba a hablar de profesionalización en los distintos niveles de producción.

Esta cifra récord se debió a que ese decenio coincide con la existencia de la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine), la empresa estatal dedicada al apoyo y el fomento de la industria cinematográfica nacional. Una entidad muy bien intencionada sobre el papel, pero que fue víctima de los peores vicios burocráticos y politiqueros, así como el lastre para un mejor futuro para el cine del país, porque si con lo que hizo allanó el camino para una prometedora nueva era, entonces, con un funcionamiento eficiente y trasparente habría significado un inimaginable avance de la cinematografía colombiana gracias a todo el dinero invertido. Y lo que hizo fue abrirles la posibilidad, a muchos directores y técnicos, de formarse con ese grueso de producción que subvencionó, dándoles la oportunidad de realizar y la ocasión de tener continuidad en su trabajo, pues esa falta de continuidad ha sido una de las principales causas de las

carencias de nuestro cine. Entre tanta producción, se destacaron muchos títulos que demostraron un buen nivel y calidad. Películas como *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984), *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón, 1985), *Tiempo de morir* (Jorge Alí Triana, 1985), *Visa USA* (Lisandro Duque, 1986), entre otras, son cintas que dan cuenta de unos directores con capacidades para crear buenas historias con el lenguaje del cine, un equipo técnico que responde, aunque sea en la medida justa para no renegar de su factura, y unos temas que alcanzan a decir algo verdaderamente importante del país.

Sin embargo, además de los males burocráticos y clientelistas, hubo otros, relacionados con los daños que causó Focine. Por un lado, la censura que aplicó tanto para la selección de proyectos como para la exhibición de algunos filmes con temas o tratamientos incómodos, con la subsecuente autocensura de los realizadores para curarse en salud y evitar el riesgo de que su película fuera vetada. Por otro lado, su absurdo desconocimiento de las importantes etapas de promoción y distribución de las películas, o al menos su negligencia hacia ellas.

Resulta insólito que, en su estructura de funcionamiento, esta entidad y sus funcionarios solo hayan concebido su labor hasta la realización de la película, con lo cual un escandaloso número de títulos producidos por la institución jamás fueron estrenados en salas comerciales, desatendiendo la lógica del cine desde su invención, de que no únicamente debe ser visto por la mayor cantidad posible de público, sino que con ello se debe recuperar la costosa inversión y, de esa forma, posibilitar hacer nuevas películas. Esta es tal vez la lección más costosa que les dio Focine a quienes estaban en aquel proceso de aprendizaje y la que, una década después, más se esmerarían en no repetir los cineastas, aunque no siempre con buenos resultados.

Focine fue liquidada en 1993, aunque en los últimos

años prácticamente ya no funcionaba. Su herencia fue una importante cantidad de películas realizadas, pero escasamente conocidas por el público; y muchas de las que este conoció, solo sirvieron para hacerse una mala imagen del cine nacional, como un cine feo, que no se veía y, sobre todo, que no se oía. Pero lo más importante es que, de cualquier forma, se pudo crear un significativo grupo de profesionales, ya productores, técnicos o directores, que aprendieron el oficio, pese a las dificultades que la misma entidad estatal les antepuso. Por eso fue posible la existencia de directores de fotografía como Rodrigo Lalinde y Sergio García, productores como Jaime Osorio y directores como Víctor Gaviria, Lisandro Duque, Jorge Alí Triana, Ciro Durán, Sergio Cabrera o Luis Ospina. Son ellos quienes le darán al cine colombiano de la siguiente etapa, algunas de las películas que demuestran que sí se estaba operando un cambio en el cine nacional.

Este momento coyuntural también se puede tomar como el vértice de una significativa transición que estaba viviendo el cine del país: el paso de lo que se podría llamar un "cine rural" a uno "urbano". Hasta la década del ochenta, el escenario en el que se desarrollaba la mayoría de las historias de las películas colombianas era el campo o las pequeñas poblaciones, mientras que, más o menos a partir de los años noventa, esa preeminencia es ya de las ciudades. La razón de este relevo tiene que ver, en principio, con que muchos de los nuevos realizadores hacen parte de una generación citadina; pero, sobre todo, con que los temas por los que se interesa el cine del país se manifiestan más en las ciudades, en especial por vía del narcotráfico, la delincuencia, los desplazados y la marginalidad.

La presencia de estos nuevos realizadores no necesariamente significa un relevo generacional, pues, como ya se dijo, en esa época aún hay un grupo de cineastas no solo activos,

sino disfrutando de su madurez profesional, de un buen oficio ganado con grandes lidias. No obstante, sí hay importantes diferencias entre ambas generaciones. Una es la citada inclinación por el cine urbano; otra, y lo que realmente los separa, es su formación, pues la mayoría de las nuevas camadas de cineastas, tanto directores y guionistas como técnicos, no son producto del empirismo y del costoso método de ensayo y error, sino que son egresados de facultades de comunicación, escuelas de cine, incluso de universidades del exterior, y por ello tienen otras miradas, intereses, estilos y preguntas.

Además, esta formación coincidió con la revolución del video digital, la cual les permitió mayor familiarización y exploración con la imagen (que por costos no fue posible en la era del celuloide). Por eso, cuando un joven director de estos, llámese Harold Trompetero, Raúl García o Ciro Guerra, llegó a hacer su ópera prima, ya su videografía contaba con varios títulos de experiencia.

Esa revolución digital también empezó a posibilitar, en esta nueva era, hacer cine en formato de video, lo cual resulta una importante ventaja a la hora de bajar los costos y facilitar el trabajo de producción. Muchos proyectos se han hecho posibles gracias al video, desde cintas que arriesgan y son más personales en su propuesta, como *Apocalípsur* (Javier Mejía, 2007) o *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2005), hasta productos pensados dentro de las convenciones de la industria y dirigidos al gran público, como *Al final del espectro* (Juan Felipe Orozco, 2006) o *Bluff* (Felipe Martínez, 2007).

Por otro lado, si bien ocurrió ya muy entrada la década del noventa, sin duda la creación, en 1997, de la Dirección de Cinematografía y de Proimágenes en Movimiento, es una de las principales razones para afirmar que realmente se trata de una nueva era. Estas entidades remplazaron a Focine, pero

saneadas y con objetivos y procedimientos muy claros para el apoyo del arte cinematográfico y su industria. El principal instrumento para hacerlo fue la Ley de Cine, aprobada en el 2003, que entró a operar al año siguiente ante el optimismo de todos; un optimismo que ha sido correspondido por cifras reales, traducidas en miles de millones anuales para el apoyo del cine y de centenares de beneficiados en todos los sectores de la industria cinematográfica nacional. Esto comprueba que, en países como Colombia, la única forma de poder hablar de una industria nacional es con el firme apoyo del Estado y con políticas claras y trasparentes para poner a funcionar efectivamente esta ayuda.

Si el siglo XXI, en la historia mundial, comenzó con la caída del muro de Berlín, en el cine colombiano empezó con el estreno de *Rodrigo D. No futuro,* de Víctor Gaviria (terminada en 1988 y estrenada en 1990), una película cuyas cualidades hicieron aparecer al cine colombiano en el panorama del cine mundial y demostraron la existencia de un director con talento y oficio, así como la presencia de una propuesta estética y la expresión contundente de un cine con identidad. Junto con ella, y con características similares, estuvieron otras películas, como *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990), *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993) y *La gente de La Universal* (Felipe Aljure, 1993), todas ellas hitos de una cinematografía que no estaba acostumbrada a la conjunción de hitos. Por eso es evidente que, desde entonces, algo se empieza a dar en el cine colombiano, y es este proceso, esta "nueva era", sobre lo que se proponen reflexionar las siguientes páginas, todo cruzado por el concepto de *realidad,* que desde hace medio siglo ha sido un imperativo en el cine nacional y, por eso, lo que mejor lo explica.

Cine y realidad

El espejo para ver y reflejarse

Un país sin cine es como una casa sin espejos

Gillo Pontecorvo

El primer instinto del cine fue captar y reproducir la realidad. ¿Qué otra cosa podría hacer, o ser? Obreros saliendo de una fábrica y bebés desayunando, partidas de cartas y trenes llegando o partiendo, ese era el mundo que rodeaba a los hermanos Lumière, y el que ellos querían ver en sus "fotografías animadas". Los noticieros se impusieron, así como la reconstrucción de acontecimientos, ya a manera de falso noticiero o recreados como ficción. Pero muy pronto, bajo la tutela de Georges Méliès, el cine renegó de la realidad como tema, como contenido, aunque no del realismo de la imagen, que desde la primera película proyectada fue el elemento clave en la fascinación que el público tuvo por el cinematógrafo. Así lo respalda la célebre anécdota sobre *La llegada del tren* (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat,* Louis y Auguste Lumière, 1886), esa corta película que causó conmoción entre los primeros espectadores, quienes temieron ser aplastados por la locomotora.

Aún hasta hoy tal fascinación depende de ese realismo de la imagen, pero paradójicamente, justo porque el contenido

es cada vez más inverosímil. Esto se explica mejor con el cine fantástico, al que las ahora casi ilimitadas posibilidades de la imagen digital están haciendo cada vez más popular. André Bazin lo expresó claramente diciendo: "Lo que gusta al público en el género fantástico cinematográfico es sin duda su realismo; es decir, la contradicción entre la objetividad irrecusable de la imagen cinematográfica y el carácter increíble del suceso".[1]

Porque una cosa es la realidad en el cine, otra el realismo en el cine y otra más, incluso, son los realismos en el cine. Normalmente la primera, la realidad en el cine, que es determinada por la recreación de situaciones, escenarios y personajes referidos a la realidad real, está condicionada por las otras dos.

El *realismo,* en una primera acepción, se refiere a los medios técnicos que tiene el cine para crear la ilusión de realidad. Inicialmente, con la reproducción exacta (aunque bidimensional) de la imagen, que ya la tenía la fotografía; pero luego, lo más importante, con la reproducción del movimiento, es decir, ya la realidad no solo era imitada en el espacio (con la imagen), sino también en el tiempo (con el movimiento). Más tarde llegaron el sonido y el color para completar los recursos con que el cine contaba para ser cada vez más parecido a la vida. Esto es a lo que Bazin se refería con *cine total,*[2] que se emparenta a su vez con la idea del cine como el *arte de síntesis,* propuesta por el pionero de la teoría cinematográfica, Ricciotto Canudo,[3] la cual se refiere a la posibilidad que tiene el séptimo arte de contener todas las demás artes, quedando así confirmada su enorme capacidad expresiva y de representar el mundo. En este sentido, es más

1 André Bazin, *¿Qué es el cine?,* Madrid, Alianza, 1964, p. 28.
2 A. Bazin, *¿Qué es el cine?,* op. cit., p. 21.
3 Ricciotto Canudo, "Manifiesto de las siete artes", en: *Textos y manifiestos del cine,* Joaquim Noguera y Homero Alsina, eds., Madrid, Cátedra, 1992, p. 15.

realista cualquier película convencional —aun las fantásticas— que una cinta animada o que una obra de teatro.

También se puede apelar a la autoridad de Bazin para definir la otra acepción de realismo: "Todo sistema de expresión, todo procedimiento de relato, que tiende a hacer aparecer un mayor grado de realidad sobre la pantalla".[4] De acuerdo con esta definición, es más realista *Rodrigo D.* que *Bogotá 2016* (Ricardo Guerra, Jaime Sánchez, Alessandro Basile y Pablo Mora, 2001), una película en la que las tres historias que la componen están construidas a partir de la lógica del cine futurista y de ciencia ficción.

Los *realismos* en el cine, por su parte, tienen que ver con los distintos acercamientos que se han hecho a la realidad en la historia del cine, con las diferentes formas de entenderla. Por eso existen, no uno, sino muchos realismos, como el naturalismo poético francés, el realismo socialista, el neorrealismo italiano, etc. Con esto queda despejada toda posibilidad de una relación condicional entre realidad en el cine y objetividad. Si bien los hechos, personajes y lugares pueden hacer referencia a la realidad *real* dentro de la historia de un filme, la mirada y el tratamiento del director en su calidad de artista pueden diferir según el caso, pues mucho de ello depende de los códigos que constituyan el tipo de realismo con el que aborde esa realidad. Por eso es muy distinto el realismo que propone *La gente de La Universal* al de *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, 2005) o al de *Sumas y restas* (Víctor Gaviria, 2005). Si bien las tres parten de situaciones tomadas de la realidad del país, la primera la enfatiza con el humor negro, el cinismo y una estética de la fealdad; la segunda, por el contrario, la *glamouriza* y busca formularla con estereotipos; y la última trata de representarla con mayor fidelidad.

4 Ibid., p. 299.

De acuerdo con el tipo de realismo que cada director elija para referirse a la realidad, se podrá ver lo que quiere decir de esta. Así que en el realismo no solo importa el *qué,* la realidad, sino también el *cómo,* la forma de entenderla.

La industria del cine, Hollywood sobre todo, históricamente ha ido en dirección contraria al realismo. La llamada "fábrica de sueños" es, evidentemente, un poderoso medio para apostarle a la evasión de la realidad. El cine como espectáculo, las fórmulas probadas, los géneros cinematográficos y el cada vez mayor repertorio de efectos visuales y sonoros, que además son los elementos que más público convoca, contribuyen a que el cine esté más alejado de la realidad y sea más ilusorio, más de escape de los sentidos a lugares, en el espacio físico y la imaginación, premeditadamente alejados de la realidad.

Sin embargo, la recurrente expresión del cine como espejo de la vida ha sido una premisa del séptimo arte en determinadas épocas y cinematografías nacionales y regionales, sobre todo cuando y donde las circunstancias de la vida son críticas y apremiantes. En su texto *De Caligari a Hitler* (1947), Siegfried Kracauer, refiriéndose al cine realizado en Alemania desde el final de la Primera Guerra Mundial hasta la llegada de Adolf Hitler al poder, hablaba de la forma en que el cine refleja la mentalidad de una nación, y, además, de que la dimensión colectiva del séptimo arte, tanto en su producción como por el público masivo hacia el que va dirigido, lo convierte en un testimonio perfecto de la sociedad. Su tesis la argumenta con los acontecimientos posteriores a este período y la claridad con que ya estaban prefigurados en las películas referidas.[5]

Este reflejo de la realidad social en el cine también ocurrió

5 Véase Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán,* Barcelona, Paidós, 1995.

en buena parte del mundo durante la década del sesenta, y específicamente en América Latina, con su imperativa realidad social y política, azuzada por el éxtasis militante y revolucionario. Desde entonces, Latinoamérica es una región con una gran tradición realista en el cine, ya por vía de sus temas, el tratamiento de estos o el insistente uso del documental como instrumento de un activismo que nunca ha cejado en sus empeños.

Con gran influencia del neorrealismo italiano, todo el cine latinoamericano comenzó a hablar de su realidad y sus problemáticas; incluso llevó más allá las intenciones de su cine, y las películas proponían soluciones. Era la época del *cinema novo* brasileño y de teorías como el tercer cine, la estética del hambre y el cine imperfecto.

En Colombia también se aprendió la lección del neorrealismo y el cine se sintonizó con las ideas e intenciones de los demás países del subcontinente. Por primera vez en las pantallas del país se pudo ver al colombiano del común, con sus problemas, su cotidianidad y en espacios reconocibles por el público común. Películas como *El milagro de sal* (Luis Moya, 1958), *Raíces de piedra* (1961) y *Pasado el meridiano* (1967), ambas de José María Arzuaga, o *Tres cuentos colombianos* (en especial *Tiempo de sequía* y *La sarda*) de Julio Luzardo, 1963 y *El río de las tumbas* (Julio Luzardo, 1964), hicieron que la realidad fuera material cinematográfico por primera vez en la historia del cine nacional, luego de décadas de esporádicos largometrajes que siempre apelaron al melodrama o al folclorismo, y que si bien podían tener relación con la realidad, definitivamente no eran realistas. Es en esas películas donde aparecen espacios, historias y personajes hasta entonces inéditos en el celuloide del país. Mineros, campesinos o asalariados son los protagonistas de unos relatos que están más cerca de lo que se podría llamar una "identidad nacional", mientras que sus conflictos están

afincados en la realidad social y política colombiana, que van desde la marginalidad y las diferencias sociales en las ciudades, hasta la precariedad económica y la amenazante sombra de la Violencia en los campos.

En adelante, es la realidad del país la columna vertebral del cine nacional en cuanto a sus temáticas, y entre más aciagos son los tiempos, más se empeñan los directores en hablar de lo que está pasando. Porque si el cine es el espejo de la vida, la función de su reflejo es justamente que la gente se vea en él, y estando frente al espejo, es decir, frente a la pantalla, observando lo que en ella ocurre, entonces tendrá otra perspectiva de su realidad, sobre todo por ese acercamiento y esa forma de entenderla que propone cada director. Y desde que esa realidad sea tan problemática como lo ha sido en este país, siempre tendrá un protagonismo que ningún otro tópico podrá superar.

Así como el neorrealismo italiano surgió a propósito de la crítica situación desencadenada por la Segunda Guerra Mundial, y luego desapareció junto con la crisis económica y social, también sería necesario que se acaben los males de la nación colombiana para que los realizadores se ocupen de otros asuntos distintos de la realidad. Si estos problemas no terminan, el país seguirá padeciendo igual que lo ha hecho desde hace tantas y tan dolorosas décadas; sin embargo, para el cine colombiano continuará siendo la oportunidad de hacer películas tan contundentes y viscerales como las que se han hecho, y, de paso, contribuir con ello de alguna forma a la solución de los problemas. A despecho de que lo consideraran ingenuo, dijo André Bazin a propósito de las películas del neorrealismo:

> decidme si al salir de un film italiano no os sentís mejores; si no sentís el deseo de cambiar el orden de las cosas y de hacerlo, convenciendo a los hombres, al menos a los que pueden llegar a convencerse de que sólo la ceguera, los

> prejuicios o la mala suerte son los causantes de que hagamos daño a nuestros semejantes.[6]

Víctor Gaviria, uno de los directores que defienden esta posición y han hecho su cine a partir de ella —y sin duda el que más lo ha hecho—, explica de forma clara y contundente el porqué de esta insistencia del cine nacional con la realidad, pues algunos sectores, en lugar de aplaudir el interés y el compromiso de estos cineastas, han llegado a cuestionar su empecinamiento en tales temas, aduciendo un supuesto agotamiento. Pero ese agotamiento, al parecer, proviene únicamente de cierto sector del público, porque del tema resulta imposible pensar que provenga:

> Creo que el cine tiene la misión de sacarnos del enredo de estar recibiendo una cantidad de noticias sobre la violencia, pero nunca comprender lo que la violencia quiere decir, de superar esa estupidez mental de estar dando vueltas alrededor de unos hechos que no se entienden, porque los periodistas no pueden, no son capaces y no deben, digámoslo, salirse de ese automatismo de una serie de noticias y de hechos que están desvinculados de la historia. O sea, desvinculados de un proceso que nos permita entender de dónde vienen, hacia dónde van, cuáles son realmente los personajes y los protagonistas de esos hechos, cuáles son los sentimientos que están ahí. El cine tiene la obligación —ya que la televisión comercial no lo hace— de darle un sentido a esa violencia.[7]

Además, Jorge Alí Triana complementa esa explicación:

> ¡Pero de qué más pudiera hablar uno en este país! No entiendo... no sentiría hacer una historia intimista, una historia

---

6 A. Bazin, *¿Qué es el cine?*, op. cit., p. 292.

7 Víctor Gaviria, "La realidad, la ficción, la ficción, la realidad...", *Kinetoscopio*, Medellín, núm. 48, 1998, p. 86.

> de amor, cuando nos están pasando tantas cosas, cuando la gente ni se da cuenta, ni siquiera hay una conciencia general y colectiva en el país de lo que estamos viviendo. Yo viajo mucho y cuando dejo de estar seis u ocho meses fuera y vuelvo y veo un noticiero, es algo estremecedor, y a la semana siguiente lo veo como una cosa absolutamente cotidiana. Nos hemos familiarizado con la muerte, nos hemos familiarizado con el horror, estamos adormecidos con él. Yo creo que el cine no puede transformar nada, pero si el cine puede mover una pequeña fibra en la conciencia y en los sentimientos de la gente, pues que sea bienvenido.[8]

La realidad de nuestro país es una de las más complejas del mundo. Historiadores, periodistas, artistas, entre muchos otros, insistentemente están proponiendo distintas lecturas e interpretaciones. Y lo más probable es que sea en su conjunción donde se pueda encontrar las más válidas miradas y respuestas. El cine nacional hace lo propio, reflejando esa realidad, como lo propone Kracauer, o sirviendo de documento, según lo plantea Marc Ferro,[9] quien además aclara que una película no es exactamente un duplicado de la realidad, sino que sus autores hacen una selección de ella, la cargan de sentido y la transcriben. Por eso, el cine colombiano, como el cine de cualquier lugar, siempre estará en discusión no solo los contenidos que hacen referencia a esa realidad, sino también la forma en que los cineastas la asumen y la plasman en la pantalla. De ahí también que en la filmografía nacional se encuentren desde propuestas tan singulares y extremas como el cine de Víctor Gaviria, pasando por enfáticos tratamientos estéticos *(La milagrosa* o *El Colombian dream),* hasta la imagen deformada de esa realidad de la que habla Pedro Adrián Zuluaga refiriéndose a las películas

---

8 Oswaldo Osorio, "El inventor de la farsa trágica tropical". Entrevista con Jorge Alí Triana, *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 62, 2002, p. 84.

9 Véase Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine,* Barcelona, Ariel, 2000.

masificadas del cine colombiano reciente *(Bluff, Esto huele mal, Soñar no cuesta nada).*[10]

La realidad de Colombia es una sola, en el sentido general del concepto; pero, por su complejidad, es posible la multiplicación de los matices y las configuraciones en que se presenta, así como es posible la diversidad en la forma como la viven los colombianos según su condición. Asimismo, las posibles miradas e interpretaciones de esas realidades son tantas como tantas las películas que pueda hacer un cine que se niega a mirar para otro lado, como sí lo hacen muchos, a pesar de lo implacable y apremiante de esa realidad.

---

10 Pedro Adrián Zuluaga, "Nuevo cine colombiano. ¿Ficción o realidad?", [en línea], conferencia dictada el 28 de noviembre de 2007 en el I Encuentro de Formación Artística Pontificia Universidad Javeriana, disponible en: http://pajareradelmedio.blogspot.com/2008/05/nuevo-cine-colombiano-ficcin-o-realidad.html. Consultada el 30 de octubre de 2008.

Realidad, conflicto y violencia

De las tres violencias a la "sicaresca"

Es la cultura de la camándula y el machete,
que aparece ahora como la del escapulario y la miniuzi

Alonso Salazar, *No nacimos pa' semilla*

Colombia es un país de violencias, producto de la conflictiva naturaleza de sus habitantes, la inestabilidad e ineficacia de sus instituciones y la falta de legitimidad del Estado. Ya esto se auguraba en su convulsivo proceso de formación como estado-nación, con sus nueve guerras civiles durante el siglo XIX. Al final de estas no es que se haya conformado una unidad nacional, sino que simplemente hubo unos vencedores que sostuvieron el poder a presión, hasta que toda esa fuerza acumulada volvió a estallar el 9 de abril de 1948, con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, lo que dio lugar al *Bogotazo* y fue el inicio de la Violencia, la primera de tres violencias que se dieron durante la segunda mitad del siglo XX, cuál más cruel y desestabilizadora, cuál más corruptora de la ética y la civilidad de los colombianos.

La segunda es la violencia guerrillera, que fue una extensión de la primera y que alcanzó su mayor recrudecimiento durante la década del noventa, cuando las fuerzas guerrilleras cruzaron fuego con las autodefensas, que se constituyeron en la violencia

antagónica y complementaria de la subversiva. La tercera violencia es la desatada por el narcotráfico a finales de la década del ochenta, con las nefastas secuelas que dejó en la población de los sectores marginados, donde eran reclutados la mayoría de sicarios y delincuentes, especialmente en la ciudad de Medellín.

Si la realidad ha sido un imperativo para el cine colombiano, es la relacionada con el conflicto, y con la violencia como su más evidente expresión, además de las posibilidades dramáticas que esta representa, la que necesariamente tiene un protagonismo más sobresaliente. En efecto, en los noventa y tres largometrajes de ficción realizados durante el período estudiado, poco más de una tercera parte tiene que ver con este aspecto. En realidad no son tantos como muchos creen, pero es que siempre ha sido la temática más vistosa, la más promocionada, polémica y —no tiene que haber mucha sorpresa en esto— con la que mejores resultados se han conseguido en términos cinematográficos y de proyección en el exterior.

Esos resultados dependen sobre todo de la manera en que los realizadores han abordado esa conflictiva realidad, pues el tema por sí solo, como ningún otro aspecto, nada puede garantizar en términos de la calidad del filme. Así, entre todas las películas, en más de una treintena se presentan distintas formas de aproximarse a esa realidad. Hay algunas que apenas la usan como sonido de fondo; otras la explotan con mayor o menor descaro o conciencia; algunas más tratan de comentarla mediante distintos recursos, ya sea el humor, la farsa o el panfleto, y unas cuantas, que son menos porque es el nivel más significativo en este acercamiento, consiguen comprender esa realidad. Y si la película la comprende, entonces, lo más probable es que el espectador haga lo propio, lo cual distará mucho de cuando un filme solo ofrece, a propósito del tema, una trama, unos gritos y unas muertes.

Porque es muy diferente la forma sensacionalista, melodramática e intrincada con que una película como *Hábitos sucios* (Carlos Palau, 2003) aborda temas como la delincuencia, el narcotráfico y la guerrilla, a la perspicacia y el crítico cinismo con que Felipe Aljure, en *La gente de La Universal,* se refiere a temas igual de espinosos. Esto, por poner dos ejemplos extremos.

Pero esos distintos niveles de acercamiento al conflicto colombiano están condicionados por múltiples variables (ideológicas, estéticas, narrativas, comerciales, presupuestales, etc.), que a veces ni siquiera dependen del director; aunque es él, en esencia (en complicidad con su guionista), quien determina esa mirada que marcará la diferencia. Y dicha mirada está relacionada también con los tipos de realismos, los cuales tienen su expresión más destacada y evidente en la obra de Víctor Gaviria, quien con un método que se puede ver casi como un documental ficcionado, ha logrado crear un estilo cinematográfico único y revelador, que se ha impuesto como un indiscutible punto de referencia en la cinematografía nacional.

Pero no todo es realismo en el tratamiento de la realidad en el cine colombiano. Hay lugar también para la alegoría, como en *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2002); para el cine de género, como en *Perder es cuestión de método* (Sergio Cabrera, 2005); para el pastiche posmoderno, como en *El colombian dream* (Felipe Aljure, 2006); incluso para el cine fantástico, como en *Yo soy otro* (Óscar Campo, 2008). Cada director le apuesta a su manera de hablar del país y sus problemas. Los hay quienes, con un pretendido interés en una problemática específica, solamente se apuntalan en ella por las posibilidades dramáticas y de acción que les puede proporcionar para sus historias, para la promoción que puedan hacer de ellas y, por qué no, para que tengan eco en el exterior a través del incauto jurado de algún festival o cualquier otro tipo de premio.

Películas como *Soñar no cuesta nada* (Rodrigo Triana, 2006) o *Karmma* (Orlando Pardo, 2006), por ejemplo, dejan de lado cualquier posible reflexión sobre el conflicto para concentrarse en la anécdota o las secuencias de acción. Si en *Karmma* se muestra la crudeza y la crueldad del secuestro en nuestro país, su tratamiento melodramático y su argumento, que raya con lo inverosímil, virtualmente impide la posibilidad de pensar seriamente el tema.[1] De la misma forma, los soldados que se encuentran los dólares de la guerrilla en *Soñar no cuesta nada,* jamás hacen una alusión importante al conflicto que están viviendo y por el que están muriendo; apenas se trataba de explotar oportunamente una sonada noticia muy atractiva para un público al que la espontánea riqueza siempre le ha llamado la atención.

Algo parecido ocurre con dos películas muy similares entre sí: *Nieve tropical* (Ciro Durán, 1993) y *María, llena eres de gracia* (Joshua Marston, 2004). Ambas tienen como tema el personaje de la *mula* y todo su penoso proceso del tráfico de droga hacia Estados Unidos. Aunque no tanto en el filme de Durán, son cintas que se reducen al exotismo del personaje de la *mula* y al sensacionalismo del singular método para traficar. La prueba de ello es que estas películas fueron acogidas con poco entusiasmo en el país, pero tuvieron más posibilidades, sobre todo la de Marston, en el exterior.

Por último, un ejemplar caso más, la película *Rosario Tijeras,* del mexicano Emilio Maillé (un dato que no hay que desestimar, por aquello de la visión foránea). Acerca de esta película, que trata sobre la violencia en Medellín a principios de la

---

1 Un joven da información a la guerrilla para los secuestros que esta realiza; su padre es secuestrado a causa de los datos que su hijo suministra, y luego el joven mismo lo rescata.

década del noventa, decía el crítico Hugo Chaparro Valderrama: "Es un filme que nos obliga a considerar por qué en Colombia el estrellato local, la sociología, un estado de las cosas difícilmente comprensible, interesan más que la calidad de las ficciones, refrendadas por una pasmosa y habitual frivolidad".[2]

Acercarse a esa realidad y comprenderla es el verdadero reto del cine nacional, al menos si quiere hacer obras perdurables, consolidar una tradición cinematográfica, contribuir a crear una identidad nacional y hacer parte de la solución del conflicto desde lo que le corresponde, esto es, crear un reconocimiento y una conciencia reflexiva en el espectador acerca de todas esas problemáticas. Una película como *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003), por ejemplo, de ninguna manera puede dejar a un espectador incólume sobre el tema del desplazamiento forzoso en Colombia y la naturaleza del fuego cruzado que lo propicia a lo largo y ancho del territorio nacional. La acertada combinación entre una mirada amplia a la mecánica del conflicto en el campo y otra intimista a sus consecuencias y las marcas que deja en las personas, permite ver no solo una intención seria para con el tema, sino también la habilidad de sus realizadores para reunir los elementos cinematográficos que posibilitaron crear esas miradas.

Únicamente las películas que han sabido trascender la superficialidad y la vistosidad del conflicto y la violencia podrán decir algo honesto y verdadero sobre ellas. Que Víctor Gaviria prácticamente conviva durante meses con sus "actores documentales"[3] o naturales, quienes además de ser los perso-

---

2 Hugo Chaparro Valderrama, "Gracias, Divino Niño, por el cine revelado", *Kinetoscopio*, Medellín, núm. 73, 2006, p. 24.

3 Este término lo usa por primera vez Víctor Gaviria en una entrevista realizada por mí, donde explica: "Yo nunca he utilizado ese término, pero son actores documentales en el sentido de que pertenecen a ese

najes contribuyen a la escritura misma del guion, hace que esa historia que cuenta y el universo que construye vaya más allá de la epidérmica violencia de los jóvenes de las comunas de Medellín o de los *traquetos* del narcotráfico. De la misma forma, que Ciro Guerra, en *La sombra del caminante* (2005), ensaye una alegoría sobre el dolor producido por el conflicto en todos los bandos y una posible reconciliación, a partir de una historia intimista y contenida, da una perspectiva nueva de las víctimas de esa situación. Incluso el hiperrealismo de *La Virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), sobre todo gracias al texto de Fernando Vallejo, es una mordaz sacudida al espectador conformista y alienado. Estos son solo algunos ejemplos (que más adelante se desarrollarán en detalle) sobre las posibilidades que el cine colombiano ha demostrado estar en capacidad de manejar para hablar de la realidad del país, de manera inteligente, cinematográfica (aunque parezca redundante) y comprometida.

Ciro Guerra afirmaba que "hacer cine es tan duro, implica poner tanto de la vida de uno, que no tiene sentido hacer algo que no quede, que no sirva para algo [...] algo que de alguna manera le haga sentir al que sale del cine que algo pasó ahí dentro".[4] Y esta afirmación coincide con lo que, según se citó páginas atrás, proponía André Bazin a propósito de la visión de una película del neorrealismo italiano.

Aun así, tampoco hay que entregarse por completo a

---

mundo. Pero no cualquier persona de ese mundo puede ser un actor documental, o sea, no cualquier profesor puede hacer de profesor, por ejemplo". Véase Oswaldo Osorio, "El actor natural siempre lleva su vida a cuestas". Entrevista con Víctor Gaviria, *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 80, 2007-2008, p. 30.

4 Carol Ann Figueroa, "Pensaba y apostaba a que lo podía hacer", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 71, 2005, p. 64.

esa idea del "cine comprometido", pues, como ya se dijo, no todas las películas que abordan estos temas lo hacen a partir de sentidos idealismos, sino más bien buscando el beneplácito de la taquilla fácil; cuando no es que lo hacen—lo que es más peligroso todavía— a partir de falsas concepciones de lo que es el país y lo que supuestamente requiere, como por ejemplo, creer que la clase media bogotana es representativa del colombiano común y corriente o que lo que necesita el país son historias que le den buena imagen como nación. Además, consideraciones menos evidentes en las miradas que proponen estas películas, generalmente se pierden de vista por el público y hasta para la misma crítica:

> Me permito especular que ese trauma nacional de fascinación por la violencia, camuflado pero indesterrable, es, entre otras cosas, el resultado de un cine hecho desde una visión patriarcal y masculina. Un cine volcado al exterior, al acontecimiento estruendoso; focalización traumática disfrazada de compromiso con la realidad, procedimiento metonímico de enmascaramiento. En ese supuesto compromiso con la brutalidad de lo real, el cine nacional ha olvidado ponerse del lado de las víctimas, de los débiles, ha desechado la perspectiva de lo íntimo, de lo femenino. Quienes padecen la violencia tienen menos *sex-appeal* que quienes la ejercen. Lo público ha prevalecido sobre lo privado.[5]

De manera que hay una *responsabilidad* en los realizadores cuando hacen una película que pretende comentar o explicar la situación del país. No se trata tanto de la posición política que tomen frente a los llamados "actores del conflicto", sino, sobre todo, de cómo asumen éticamente el tema y qué características morales les dan a sus personajes, así como del premio o el castigo que les otorgan por sus actos. Porque el cine siempre está dando

5 P. A. Zuluaga, "Nuevo cine colombiano. ¿Ficción o realidad?", op. cit.

o quitando a los personajes a partir de la lógica causal (causa-efecto) propia de la narrativa clásica que todos emplean: cada acción tiene unas causas y unas consecuencias, según versan las leyes del guión.

Pero esta dinámica de premios y castigos en el cine muchas veces está movida por el moralismo del bien y el mal, cuando en una situación tan compleja como la del país, a veces resulta difícil distinguir entre "buenos" y "malos", así como las posibles buenas intenciones de los "malos" y las acciones censurables de los "buenos". Por ejemplo, nadie recrimina —y hasta se pudo sentir la complacencia entre el público— a la ultrajada mujer de *Satanás* (Andrés Baiz, 2007) cuando ultima a balazos a sus violadores, o tampoco se cuestiona a la protagonista de *María, llena eres de gracia* por hacer algo ilegal; ni la película ni el público lo hacen.

Por último, otra característica importante en el aspecto de realidad y conflicto es la relación entre cine rural y urbano, que ya se había esbozado antes como una particularidad de la transición entre las dos eras. Esta relación se da por vía del cambio de escenarios del conflicto, que se empieza a trasladar del campo a la ciudad entre una película y otra, entre el cine del pasado y el reciente, incluso en el transcurso de un mismo filme. Es sabido que la Violencia, salvo por el chispazo inicial del *Bogotazo,* fue eminentemente rural. La guerra se desarrollaba en el campo y en las pequeñas poblaciones. Así se puede ver en películas como *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Norden, 1984), *Canaguaro* (Dunav Kuzmanich, 1981) o *Caín* (Gustavo Nieto Roa, 1984). En la ciudad, a lo sumo, asomaba el conflicto en forma de delincuencia común. Pero con el recrudecimiento de las otras violencias, la guerrillera y la paramilitar, y sobre todo con la del narcotráfico y sus consecuencias a mediano plazo, la violencia se fue haciendo cada vez más presente en las ciudades, lo cual, naturalmente, se fue reflejando en el cine.

Incluso la década del ochenta ya tiene un excelente ejemplo de esta transición en la película *Pisingaña,* en la que una joven, por la violencia en el campo, debe huir a la ciudad, donde sus problemas únicamente cambian de naturaleza, debido a su condición de marginal y desplazada.

En *Águilas no cazan moscas* (Sergio Cabrera, 1995) también se hace evidente esta transición: el joven Vladimir Oquendo va a la ciudad como consecuencia de lo sucedido en *Técnicas de duelo* (Sergio Cabrera, 1988). Pero este caso tiene que ver más con un conflicto que el director hizo personal en la segunda parte.

En cambio, hay otros ejemplos más significativos en ese desplazamiento de la problemática rural a la urbana. Y justamente en el término "desplazamiento" está una de las claves de este proceso. Los habitantes del barrio de invasión La Estrella, en *Como el gato y el ratón* (Rodrigo Triana, 2002), son todos desplazados de la violencia que asolaba sus lugares de origen. Por eso llegaron a la ciudad, por eso se instalaron como pudieron en ese morro sin agua y sin luz eléctrica, y también por eso se trenzaron en esa mortal contienda entre vecinos, porque la violencia era la única forma de relación que conocían desde que la padecieron en sus pueblos y veredas.

Hay dos películas que resultan tremendamente elocuentes en ese movimiento del conflicto del campo a la ciudad: *La sombra del caminante* y *La primera noche.* En la primera, sugeridas casi siempre de forma sutil, se pueden ver las marcas de la violencia en que se vieron envueltos los dos protagonistas, uno como víctima y otro como victimario, en su pasado en el campo. Pero ambos ahora se encuentran en la misma situación: deambulando en esa gran ciudad, incapacitados física y emocionalmente, y cargando (uno de ellos literalmente) con el peso de ese pasado marcado por el conflicto. Pero es en la ciudad donde terminan y donde deben reparar, si es que es posible, lo que se ha roto.

En la segunda película, esa transición está dada a golpes de *flash-back*. El hábil relato que arma Luis Alberto Restrepo en *La primera noche* establece un contrapunto entre el pasado y el presente, que a su vez corresponde, por un lado, a la vida en el campo (en principio idílica y luego trágica), y por el otro, a la crudeza del desplazamiento a la ciudad, donde una pareja con dos niños se encuentra parada en una esquina contemplando con impotencia y zozobra el absoluto desamparo en que está. Esta película hace el recorrido completo de la familia del campo a la ciudad, desde el paraíso terrenal, donde incluso era posible el amor, pasando por el asedio de los distintos grupos armados, que terminan por expulsarlos de su paraíso, hasta la llegada a la jungla de asfalto, sin techo, sin dinero y donde los recibe la violencia urbana. Ninguna otra cinta ha retratado y explicado de forma tan clara y contundente este doloroso proceso que concentra en sí las causas y las consecuencias de la violencia y el conflicto en el país.

La política ya no importa

El conflicto colombiano tiene muchas aristas. Las tensiones se originan desde distintos frentes: por cuestiones políticas, por la delicada situación de orden público, por el narcotráfico y la delincuencia común. Además, la corrupción en las instituciones y en el propio ciudadano de a pie no es menos problemática que el conflicto que vive a diario el país. Es muy común también que todas estas aristas estén unidas en una misma situación; incluso, en una misma persona. Hay películas que se han atrevido a dar cuenta de ello, como *Hábitos sucios,* aunque con muy poca fortuna. Y es que el mapa del conflicto colombiano es tan complejo, que resulta imposible dar cuenta de él con una sola mirada; no se puede pretender abarcar todas las variables en

una sola película sin el riesgo de ser superficiales o desinformar con posiciones reduccionistas o maniqueas.

El cine colombiano, en esa nueva era que propone este texto, prácticamente se convirtió en un cine apolítico, a pesar de que, en apariencia, la guerra no declarada que vive el país tiene motivaciones políticas. Y digo en "apariencia", pues sería más exacto afirmar que las *tuvo,* que ahora se encuentran por completo desfiguradas o desvirtuadas, y sobreviven solo la arbitrariedad y la violencia. Ya el país que se desangraba por su división entre liberales y conservadores es cosa del siglo pasado. Rojo y azul son dos colores que ahora tienen más fuerza "ideológica" en los clásicos del fútbol bogotano. Tampoco las nociones de *izquierda* y *derecha* tienen un significado más allá de los atropellos que de uno y otro lado cometen contra la población quienes defienden una u otra posición, sin poderse distinguir, a ese nivel de crueldad, cuándo es cuál vertiente. Lejos están esas películas, sobre todo cortos documentales, que fueron declaradamente políticas en el tiempo en que se hablaba de "revolución", como la obra temprana de las duplas creativas de Marta Rodríguez/Jorge Silva y Carlos Mayolo/Luis Ospina. También están lejos las producciones de la época de Focine que se refirieron a la violencia partidista, como *Cóndores no entierran todos los días* o *Canaguaro,* esta última, por supuesto, víctima de la censura.

Es muy significativo que al iniciar esta nueva era, a finales de los años ochenta, se hiciera la última película vista hasta ahora sobre la vieja concepción de la política que había en el país, esto es, la confrontación entre liberales y conservadores. Y aunque *Técnicas de duelo* trata sobre la contienda entre el maestro y el carnicero de un pueblo santandereano, que eran del mismo partido, las circunstancias del enfrentamiento estuvieron enmarcadas y determinadas por aquellas viejas diferencias

partidistas entre azules y rojos. Luis Alberto Álvarez se refirió al duelo entre estos dos hombres como "un comentario sarcástico a las características fosilizadas de nuestra cultura política y social".[6] Es el último duelo de la vieja política, con cierto respeto y ceremoniosidad, aunque la misma ciega crueldad; además, con machete, que no miniuzis, ni minas antipersonales, ni carros-bomba o cilindros de gas.

Técnicas de duelo es una obra imperfecta, pero también con respetables virtudes. Hay en ella una simpleza elocuente, así como unas ideas y unas emociones sugeridas que le permiten, con pocos elementos, dar pistas de un contexto político y social característico de la Colombia de la violencia partidista. También es posible identificar una suerte de humanidad en los personajes, sobre todo los centrales, que conmueve y consigue la empatía del espectador. En contrapartida, la tendencia del director —que se constata en su obra posterior— de confundir lo popular con lo populista (entendiendo lo primero como perteneciente a la cultura popular y lo segundo como la tendencia a apelar al gusto popular con demagogia), lo llevó a introducir "estridencias de violines" en la sencillez de esta pieza y creó personajes y situaciones que cayeron en la caricatura y el ridículo (solo hay que recordar al oficial Alegría). De manera que el buen tono de farsa que en algún momento llegó a tener el duelo y el ambiente que lo rodeaba, se vino abajo con intentonas fallidas de humor ramplón y populista. Esta transformación es premeditada, según palabras del mismo director: "La intención mía era hacer una película contada a la colombiana. La película empieza muy dramática, con un gran clímax que parece un dramononón, y gradualmente la película se va convirtiendo en

6 Luis Alberto Álvarez, "Los restos del naufragio", *Kinetoscopio*, Medellín, núm. 24, 1994, p. 98.

una comedia, sin que uno se percate".[7] Esa idea de lo que es "a la colombiana", no solo resulta cuestionable sino sospechosa, pues con esta excusa es que la realidad del conflicto puede perder su verdadera dimensión. Esto quedará corroborado una década después, cuando Cabrera realice *Golpe de estadio* (1998).

Pero la historia de *Técnicas de duelo* no acaba allí, pues años más tarde (la película fue terminada en 1988, pero estrenada en 1991), Sergio Cabrera "realiza" *Águilas no cazan moscas* (1995), una cinta en la que recicla gran parte del metraje de *Técnicas de duelo* y le agrega algunas nuevas secuencias que tienen como protagonista al hijo del carnicero, quien desesperadamente recorre Bogotá y entrevista a algunas personas para esclarecer lo que sucedió en su pueblo natal entre su padre y el profesor. Esta inusual fórmula se le ocurrió a Cabrera para capitalizar su gran éxito con *La estrategia del caracol*, pues sus distribuidores le pedían otra película para mantener el contacto con la industria; además, el director sostuvo que lo hacía también para darle una segunda oportunidad a su ópera prima, que fue vista por muy pocos. El resultado de este forzado procedimiento no podía ser de ninguna manera afortunado:

> *Águilas no cazan moscas* produce un poco el efecto del que somos testigos todos los años en la entrega de Oscares: las imágenes del gran cine del pasado ponen en vergüenza, sin pretenderlo, a las banales imágenes en directo de la celebración actual.[8]

Este comentario se refiere no tanto a los aspectos fotográficos, sino, más bien, al sentido de esas imágenes, pues con el

---

7 Guillermo González Uribe, "Las grandes obras de arte nacen de los grandes conflictos", *Cinemateca*, Bogotá, núm. 9, jun., 1988, p. 11.

8 Luis Alberto Álvarez, "Técnicas de reciclaje", *Kinetoscopio*, Medellín, núm. 30, 1995, p. 103.

nuevo orden se pierde la historia sencilla y sugerente sobre un problema de honor y con el ambiente de tensión política como condicionante que tenía la primera, para llegar a ser una reelaboración psicoanalítica que nada relevante dice del conflicto y de sus personajes.

Hay que recordar que, en su acepción teórica, el concepto de *política* se refiere a la lucha por el poder, pero apelando a la confrontación de ideas y al consenso. De ahí que la lucha por el poder de la segunda y la tercera violencias, que está planteada claramente en el plano militar —y no a la manera convencional, sino de formas insólitamente sanguinarias—, ha sido despojada por completo de razones políticas o de cualquier posibilidad de consenso. Es cierto que la primera Violencia también fue harto sanguinaria, pero al menos la pantomima de los partidos políticos tradicionales era una excusa para la confrontación, al igual que el simulacro de democracia que se dio durante el Frente Nacional, cuando liberales y conservadores acordaron turnarse el poder entre 1958 y 1978. Incluso en aquel entonces estaba el componente religioso como elemento diferenciador entre los dos bandos, y no era tanto que los liberales fueran ateos, como era habitual que se los acusara en ese momento, sino que asumían una posición diferente ante la participación de la Iglesia Católica en política y en las cuestiones civiles.

Pero en las nuevas violencias y los conflictos que las provocan, el componente político está por completo desdibujado. Así lo ilustran las palabras del director Luis Alberto Restrepo al referirse a la creación de *La primera noche:*

> El tema de la violencia en Colombia, el tema político, es muy peligroso, es muy difícil de manejar. En Colombia no solo es muy complicado entender el conflicto en el que vivimos sino tener una posición ante él, es muy complejo, porque generalizar es muy peligroso y uno en esas cosas de

> las opiniones políticas siempre tiende a generalizar para poder clasificar las cosas y explicarlas más fácil. Entonces ese era un peligro, por eso teníamos que decir las cosas de una manera que fueran reales, pero no nos interesaba tener posiciones políticas porque en la realidad no las tenemos tan claras. Para mí la guerrilla es una entidad absolutamente nefasta para el país, pero también lo son los paramilitares y también los son los políticos que roban y también lo es el egoísmo que impera en toda la sociedad, pero yo no creo que existan fórmulas.[9]

El orden público y los fuegos cruzados

En una película como *Edipo alcalde* (Jorge Alí Triana, 1996), el protagonista parece cercado por contradictores políticos, pero en realidad se trata de los tres fuegos cruzados que tienen acorralada al resto de la población: la guerrilla, los paramilitares y el ejército. En algunos momentos de la trama se le suma un cuarto, el del narcotráfico, y se acaba de ajustar el cuadro del caos que vive Colombia a diario. De manera que ya el conflicto no es político, sino que es de orden público. El Estado, sin ironía alguna, le puso este nombre: "orden público", y los medios de comunicación diariamente le hacen eco a este término y lo reducen siempre a enfrentamientos, tomas guerrilleras, masacres perpetradas por paramilitares, atentados, secuestros y desplazamiento, todo limitado a coordenadas espaciales y temporales, nombres y cifras. Eso es todo: las seis W que enseñan en las facultades de periodismo,[10] aunque siempre en estos informes son solo cinco, porque generalmente falta una de ellas: "¿por qué?"

---

9 Luis Alberto Restrepo, "La realidad no permite finales felices", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 65, 2003, p. 36.

10 Esto se refiere a las seis preguntas básicas que, en inglés, empiezan por *W* o que incluyen la *W: Who* (¿Quién?), *What* (¿Qué?), *Where* (¿Dónde?), *When* (¿Cuándo?), *How* (¿Cómo?) y *Why* (¿Por qué?).

El cine, generalmente, sí trata de resolver ese *por qué* del conflicto, o al menos explora distintas posibilidades, pues no es una respuesta que fácilmente pueda dar una película, aunque tal vez sí un grupo de ellas. Porque únicamente cuando es posible la existencia de un número significativo de filmes sobre un tema, se puede no solo empezar a hablar de un "cine colombiano" (tan esquivo siempre este concepto, tan anhelado), sino también reunir argumentos y puntos de vista para responder a ese *por qué,* que en realidad no es uno solo, sino muchos.

El conflicto en el cine colombiano, en términos de orden público, por lo general significa guerrilla. Estos grupos armados siempre están presentes cuando de este tema se trata, ya de manera activa, combatiendo o secuestrando, ya en una suerte de fuera de campo, pero determinando circunstancias de todos modos, como ocurre en *La sombra del caminante* o en *Soñar no cuesta nada,* filmes en los que no hay una presencia directa de algún grupo armado al margen de la ley, pero su existencia hace parte y condiciona las historias que desarrollan. Cualquiera sea el caso, tienen siempre el carácter de antagonistas. En *Golpe de estadio* hay una suerte de coprotagonismo con la policía, pero son los guerrilleros quienes atacan y hacen atentados, confirmando su ilegalidad. No obstante, tampoco las fuerzas del orden son las protagonistas, pues muchas veces aparecen tan arbitrarias y violentas como los grupos alzados en armas; como se puede ver también en *La primera noche.* Y cuando en una película como *Soñar no cuesta nada* es un grupo de soldados el protagonista, lo es por haber transgredido la ley, al apropiarse de una riqueza que no les pertenecía.

La característica constante en estas películas que abordan el conflicto en la variante del orden público es la ausencia del Estado: el Estado no está *(La sombra del caminante),* es caricaturizado *(Golpe de estadio),* burlado *(Bolívar soy yo)* o inoperante *(Karmma).* El

idealista personaje de *Edipo alcalde* se queja ante el capitán del olvido en que "los de arriba" mantienen a poblaciones como la suya, y eso que esta es la única película en la que el ejército es presentado con cierta efectividad, aunque también es cierto que llega tarde, ya cuando ha pasado la hecatombe. Y aquí habría que retomar el caso de *Soñar no cuesta nada,* porque es la única película protagonizada por el Estado, en este caso el ejército como su representante, y es en la que peor parado queda. Y en relación con el público, podría verse como algo significativo que una de las películas más exitosas del país (fue la más taquillera del año 2006, incluso por encima de superproducciones de Hollywood) sea sobre la corrupción del Estado. Pero enunciado así resulta un poco engañoso el asunto, pues en realidad se trata de un filme epidérmico en el tratamiento del conflicto y de las implicaciones éticas en relación con la apropiación que para su beneficio personal hicieron esos soldados. De acuerdo con la manera como está planteada, la película nunca pretendió esto, lo cual también es válido. Lo que ellos hicieron fue, muy oportunamente, explotar un insólito episodio que, además, se convirtió en un fenómeno mediático, reduciendo todo a la anécdota y a la fantasía del público por la fortuna repentina.

> Lo que para un grupo de soldados fue tragicomedia y pesadilla, es para muchos espectadores recóndita ilusión que se reactiva cada vez que compra chance o lotería, una guaca, el entierro por hallar para realizar un sueño que nos sorprende despiertos en medio de la carencia.[11]

Los protagonistas, es decir, los personajes desde los que se está planteado el punto de vista del relato y que, consecuen-

11 Darío Muñetón Vasco, "El precio del honor", *Kinetoscopio*, Medellín, núm. 75, 2006, p. 53.

temente, son con los que por lógica tiende a identificarse el espectador, son usualmente las víctimas de estos grupos. Son víctimas del secuestro *(Karmma)*, del desplazamiento *(La primera noche)*, del asesinato de familiares *(La sombra del caminante)*, del asedio y la destrucción de poblaciones *(Edipo alcalde)*, de la zozobra generalizada por la violencia *(Yo soy otro)*. Es el protagonismo de las víctimas la forma en que los directores toman partido y opinan sobre el conflicto. Sus personajes se nos presentan como hombres vencidos a los que les han quitado toda dignidad y esperanza, o como sujetos impotentes ante la crueldad e injusticia de la fuerza impositiva, o también como personas dispuestas a hacer cosas en contra de su naturaleza para poder seguir subsistiendo, o en el último y más frecuente de los casos, son víctimas simplemente porque no sobreviven.

Tal vez por la tradición de autocensura de los cineastas colombianos, por temor a caer en el panfleto o por mero instinto de supervivencia (ya en relación con la taquilla o con las retaliaciones de los violentos), es que la mayoría de filmes que abordan estos temas no toman firme partido o no hacen recriminaciones directas en sus historias. Apenas en contadas ocasiones se puede ver, no una película, sino a un personaje, usando palabras fuertes y acusadoras. Uno de ellos es el sacerdote de *La pasión de Gabriel* (Luis Alberto Restrepo, 2009), quien no teme enrostrarle la verdad a todos aquellos que tienen cercado su pueblo; o el personaje de Creonte en *Edipo alcalde,* cuando enumera con rencor la lista de atropellos que la guerrilla ha cometido en la región y de paso justifica la existencia de su propio grupo de autodefensa que se mantiene en pie de guerra.

De manera menos trágica, incluso apelando a elementos cómicos, *Los actores del conflicto* (Lisandro Duque, 2008) también enfrenta la problemática realidad del país con nombres propios. Es la historia de tres mimos que quieren hacerse pasar

por guerrilleros para entregarse y recibir los beneficios económicos de la reinserción. Sin tomar más partido que por la no violencia, el humanismo y la burla a los violentos, esta cinta arremete contra las tres principales fuerzas enfrentadas: la guerrilla, los paramilitares y el ejército. A la primera le dedica más tiempo, ridiculizándola en su amañada ideología y poniendo en evidencia su arbitrariedad en el uso de la fuerza y la crueldad de la práctica del secuestro. Los paramilitares, con su amenazante presencia y un par de episodios de violencia e intolerancia, quedan puntualmente dibujados en su criminal imposición. Mientras que los militares son aquí culpables por omisión, pues aunque saben lo que pasa y quiénes son los responsables, solo intervienen tarde y para guardar las apariencias.

Por otra parte, tampoco queda nada del idealismo revolucionario en la mirada que se hace de la guerrilla, con la salvedad de dos películas: *La toma de la embajada* (Ciro Durán, 2000) y *Golpe de estadio.* En la primera, la excepción se da, indudablemente, por la distancia temporal, porque se trataba de un hecho histórico sucedido veinte años atrás, cuando los movimientos insurgentes todavía tenían realmente una base ideológica. Por eso mismo y por cuestiones dramáticas, sí se puede ver como protagonista al comando del M-19 que se tomó la embajada de República Dominicana en 1980; aunque es una historia a la que le interesa más la construcción de sus personajes y su moral personal, pero un poco al margen de ideologías, debido a las circunstancias (los afanes de esa acción militar) y al desenlace (la negociación de su exilio al parecer sin conseguir nada de lo que pedían).[12]

En la segunda, *Golpe de estadio,* sí hay un tratamiento

12 Este filme se trabaja con mayor extensión en el capítulo 6, "Realidad e historia".

muy particular de la guerrilla, que no tiene comparación con el hecho en ninguna otra película. Tal vez los antecedentes de su breve pasado guerrillero contribuyeran a que Sergio Cabrera mirara a la guerrilla, en esta historia, como un grupo de buenos camaradas que también tenían su corazón y su amor por la patria, aunque ese amor fuera solo gracias a que el fútbol estaba de por medio, al parecer el único elemento que convoca a la unidad nacional. Por esa razón es que inicialmente la idea de esta película se veía tan bien: aprovechando el célebre 5-0 del partido de Colombia contra Argentina en 1993 (nuestra única gesta heroica futbolera), el argumento prometía reunir a policías y guerrilleros pacíficamente frente al único televisor que tenían disponible. Sin duda, una suculenta oportunidad para hacer una significativa metáfora sobre la reconciliación y la paz. Sin embargo, la comparsa de mal gusto que creó Cabrera alrededor de ese argumento dio al traste con sus buenas intenciones. Las caricaturas y los chistes populistas, tan caros a este director, fueron la materia prima del filme, una historia cargada de personajes superfluos y esperpénticos, un relato lleno de subtramas que tocaban aspectos de importancia, pero que luego se desbarrancaban en algo insustancial: un escote, una palabrota o un chiste fácil. De todas formas, es posible encontrar un valor en esto, a pesar de las irregularidades cinematográficas; al menos así lo vio el antropólogo Carlos Augusto Giraldo:

> Y aunque *Golpe de estadio* haya fracasado en la construcción de su atmósfera cómica, pues parece un sainete de quinta categoría, no obstante, su estructura, el guión y los actores, entre otros elementos, hacen de ella una herramienta de discusión muy interesante al abordar el asunto de la guerra, o a lo sumo, una parte importante del conflicto. Su mayor virtud es que se aleja del análisis ligero y maniqueo que la televisión y los medios hacen del asunto y toca puntos precisos de la guerra, tejiéndolos en una colcha de retazos y de

> ideas intrincadas, dilucidando su carácter mórbido, como la articulación a las dinámicas del mercado, respondiendo a las reglas del negocio frío y calculado al que ha llegado finalmente y que es, al parecer, lo que le da una prolongación casi eterna.[13]

Por lo demás, la guerrilla nunca queda bien parada en estas historias de cine: desde la denuncia de *Karmma,* en medio de su melodrama y sus inverosímiles salidas argumentales, una denuncia sobre la "industria" del secuestro que sostiene buena parte de sus finanzas, describiendo lo inhumano y criminal del proceso, pasando por la culposa fortuna de millones de dólares propiedad de la guerrilla y encontrados por ese, a la postre, desventurado grupo de ambiciosos e ingenuos soldados, en *Soñar no cuesta nada,* hasta la consciente burla y caricaturización que de ellos y sus supuestos ideales hace Jorge Alí Triana en *Bolívar soy yo* y Lisandro Duque en *Los actores del conflicto.*

Por otro lado, el tono de drama o de tragedia son a los que más apelan estas historias. El conflicto es asumido con la gravedad que exige la situación y que muchas veces se olvida por el anestesiamiento de las noticias diarias, que dan una distinta cada día, con lo cual al cabo del tiempo todas parecen la misma. *Edipo alcalde, La primera noche* y *La pasión de Gabriel* son las cintas que más llevan al extremo esa gravedad.

En *Edipo alcalde,* la violencia del país es comparada nada menos que con la peste que azotó a Tebas en la tragedia de Sófocles, porque el filme es una adaptación del conocido clásico y, para ajustar, realizada por Gabriel García Márquez, ese nombre que significa lo más alto de la literatura del país, pero que cuando se trata del séptimo arte genera desconfianza, dada

---

13 Carlos Augusto Giraldo, "Entre la reflexión y la impotencia", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 58, 2001, p. 28.

la falta de fortuna que casi siempre ha habido cuando su obra o su oficio se han cruzado con el cine. Y, efectivamente, a pesar de su enérgico inicio, su cuidada fotografía, las secuencias de acción inéditas hasta entonces en Colombia y su franqueza para tratar el tema del conflicto, al final la película termina cediendo al peso del referente literario y del oficio de su guionista, porque, entre otras cosas, "desconcierta por la parodia que de sí mismo hace el autor, de su mundo y de su genio novelescos".[14]

Pero lo importante es que, durante buena parte de su metraje, antes de que la historia se concentre en la tragedia personal de Edipo, es una película que logra recrear ese ambiente de caos y zozobra que se vive en muchas regiones y poblaciones del país. Es una cinta que consigue transmitir ese sentimiento de vulnerabilidad e impotencia de la gente, ese miedo constante, porque alguno de todos los grupos (puesto que aquí están todos) los va a asaltar o a secuestrar o a asesinar. Dice el capitán al alcalde: "Aquí no hay nada qué hacer, treinta años de desgaste son demasiados. Con una situación tan embrollada y con tan poca voluntad política para resolverla, la paz está más lejos que nunca". Y estas palabras son poco para lo que finalmente ocurrió: la destrucción del pueblo (ni la iglesia ni el cura se salvaron), el cumplimiento de la profecía del hombre que se acostó con su madre y mató a su padre, Yocasta y su otro hijo muertos, y Edipo ciego e indigente deambulando por una ciudad. Así vieron a Colombia nuestro Nobel de literatura y Jorge Alí Triana, uno de los directores más importantes del país.

Por su parte, en las películas de Luis Alberto Restrepo el drama tiene parecidas proporciones; la diferencia es que no está matizado —como el filme de Duque, por la comedia, o

14 Hugo Chaparro Valderrama, "Cine vs. literatura", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 38, 1996, p. 4.

como la de Triana, por el referente de la tragedia griega, con sus fantasmas que tocan el piano y los ciegos constructores de ataúdes que hacen de oráculo—, sino que, en *La primera noche* y *La pasión de Gabriel,* el drama de la guerra es llevado a la intimidad de los sentimientos, ya amorosos o fraternales, por lo que los estragos del conflicto se aprecian de forma más contundente y conmovedora. Dice su director refiriéndose a su ópera prima: "Lo que nosotros siempre pensamos era intentar meter un poco la tragedia de los campesinos colombianos en el universo más pequeño posible. O sea, remitirla a la vida de dos personas".[15] Y en efecto lo hacen. Por eso, *La primera noche* plantea una historia tan atractiva y reveladora, porque, como ya se había dicho, propone su relato en dos tiempos (pasado y presente) y en dos espacios (el campo y la ciudad); adicionalmente, plantea dos conflictos, uno a gran escala, que es la confrontación de militares y guerrilleros presionando a los campesinos; y otro más íntimo, que es la historia de desamor entre Paulina y Toño.

Con estos elementos dobles, Restrepo consigue una de las mejores películas del cine colombiano, por la forma como está planteado su relato, por la contundencia con que revela el problema de la guerra en Colombia y por la fuerza de unos personajes que terminan reflejando, en sus sentimientos, las consecuencias del conflicto del país. "La película es así tan dolorosa como necesaria: humaniza la crónica cotidiana de nuestras miserias y nos regresa el país con argumentos muchos más contundentes que las manipulaciones periodísticas".[16]

Este doble conflicto también es usado eficazmente en su

---

15 L. A. Restrepo, "La realidad no permite finales felices", *Kinetoscopio,* op. cit., p. 35.

16 H. Chaparro Valderrama, "Gracias, Divino Niño, por el cine revelado", *Kinetoscopio,* op. cit., p. 25.

segundo filme, porque si en *La primera noche* el desamor fue el conflicto íntimo a partir del cual se articuló el otro conflicto más amplio, el armado, en *La pasión de Gabriel* el conflicto íntimo que lo articula es el apasionamiento de un sacerdote por los distintos aspectos relacionados con su vida. Toda esa pasión emana de la firmeza con la que concibe su labor ministerial. Su trasgresión al voto de castidad es solo la primera manifestación de inconformidad con el estado de cosas, tanto de su Iglesia como de su país. Sin embargo, este país está tan polarizado que cualquiera que asuma una posición sin alinearse con ninguna de las partes se convierte en enemigo. Por eso, la neutralidad de su investidura no evitó que el padre Gabriel fuera juzgado, ya por el ejército, la guerrilla, los políticos, la Iglesia y hasta por la misma comunidad. Al parecer, asumir el humanismo como principio no permite quedar bien con nadie en un país en el que casi todos son las ovejas negras del redil, todos viven con odios, y la violencia se perfila como el único lenguaje que conocen.

Así como hay unas cuantas películas que toman el toro por los cuernos para trasmitirle al espectador la conflictiva realidad nacional, llamando las cosas por su nombre y recreando la dureza y crueldad de la guerra, hay otros realizadores que prefieren apelar a ciertos recursos para hacer alusión al problema, recursos que pueden ser de orden dramático, simbólico o de género. Algo de eso, como ya se ha anotado, hay en el referente de la tragedia griega en *Edipo alcalde.* Pero, sobre todo, se puede apreciar en películas como *La sombra del caminante, Bolívar soy yo, Yo soy otro* y *La milagrosa* (Rafa Lara, 2008).

La sombra del caminante, la película de Ciro Guerra, traslada el sentido y las implicaciones del conflicto colombiano a dos desheredados de la fortuna que deambulan con gesto atribulado por las calles de Bogotá. Mañe y el silletero representan la posibilidad de reconciliación entre las partes del

conflicto colombiano. Aunque es cierto que esta reconciliación se da cuando ya cada uno de ellos poco tiene qué perder. De todas formas, las imágenes en el imperioso blanco y negro, que hace aún más anónima y hostil la ciudad para los personajes, junto con esa amistad que estos dos desconocidos empiezan, aun cuando descubren que sus destinos han estado desde hace mucho entrelazados, consiguen construir una historia inquietante y sugerente ante las consecuencias del conflicto y la manera como cada uno lidia con ellas. Dice su director que "la idea era llegar a lo universal pero a partir de nuestra situación, de la forma como yo y la gente que he conocido vivimos el país".[17] Ese "universal" tiene que ver con el sentimiento que queda cuando un hombre se enfrenta a la guerra y con la forma como soporta el peso de su tragedia. El sentido general de esta estimulante cinta y una buena conclusión sobre ella son propuestos en el siguiente texto:

> El filme es una idealización que invita a pensar sobre esa situación humana que aún podría ser posible como contracara del olvido y el cinismo: que el asesino mire su crimen, junto con el rostro de su víctima, para poder descubrirse nuevamente a sí mismo. Y que la víctima lo mire a su vez, para empezar a perdonar.[18]

En cuanto a *Bolívar soy yo* (Jorge Alí Triana, 2002), el recurso para hacer indirecta alusión al conflicto del país es más ingenioso y arriesgado desde el punto de vista dramatúrgico y argumental. Se trata de un actor, Santiago Miranda, que interpreta a Simón Bolívar en una telenovela, pero que em-

---

17 C. A. Figueroa, "Pensaba y apostaba a que lo podía hacer", *Kinetoscopio,* op. cit., p. 64.

18 Guillermo Pérez La Rotta, "Una huella de la historia de Colombia", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 74, 2006, p. 33.

pieza a tener problemas con su identidad, creyéndose a veces el mismísimo Libertador; esto con la complicidad de muchos (empezando por el propio presidente de la república), quienes indistintamente lo ven y lo tratan como al actor y al personaje. Pero esta película no es sobre un actor que se vuelve loco, sino sobre un país que está loco. A partir de los ideales del Libertador, este actor inicia una cruzada a través de la cual se evidencian el caos y la confusión de Colombia y el fuego cruzado al que están expuestos todos en este barco de locos, como ese barco en el que el actor remonta el río Magdalena luego de secuestrar al presidente y que más tarde es abordado por la guerrilla para aprovecharse del símbolo del Libertador. De nuevo Jorge Alí Triana propone aquí su visión de Colombia, esta vez en clave de farsa, una "farsa trágica tropical", como él mismo la define.[19] Es una visión que cuestiona la situación del país y reflexiona sobre ella mediante la metáfora del actor loco. Pero según el director, no necesariamente es su visión personal, pues afirma que

> [...] no creo que sea simplemente mi preocupación. Yo cuando veo la lectura que el público hizo de la película siento que lo que estoy diciendo es un sentimiento y un pensamiento colectivo, no es una cosa puramente individual. Yo estoy recogiendo, como debe recoger un artista, un rebote de los sentimientos y los pensamientos colectivos.[20]

Sin embargo, ese ente amorfo que es la colectividad, por mucho que critique y por mal que vea las cosas, casi siempre se decanta por la esperanza de que algún día las cosas vayan a mejorar. Pero no es esa la naturaleza de la visión de Triana,

---

19 Oswaldo Osorio, "El inventor de la farsa trágica tropical". Entrevista con Jorge Alí Triana, *Kinetoscopio*, Medellín, núm. 62, 2002, p. 82.

20 Ibid.

que dirige su alegoría del país hacia un final inevitablemente trágico, como es característico de su obra.

Llevando todavía más lejos la alegoría, está la película de Óscar Campo, *Yo soy otro,* un *thriller* planteado en clave de relato fantástico, lo cual es una suerte de contradicción, pues este género cinematográfico es, por lo general, realista, con sus intrigas, crímenes de por medio y corrupción de fondo. No obstante, es justamente en esa contradicción, en esa inusual mezcla de géneros, donde empieza la originalidad y la visceral propuesta de esta cinta.

En esta película, la maldad y la descomposición moral que imperan en Colombia se manifiestan en la corrupción del cuerpo, por vía de una enfermedad llamada "litomiasis". El componente fantástico está en que esa enfermedad no solo se expresa en el cuerpo de la persona que la padece, sino que, además hace posible la aparición de dobles de ella.

José González, su protagonista, bien podría ser la representación del colombiano medio, el buen burgués y hombre común y corriente que sólo está interesado en mantener libre de todo peligro su propio pellejo, así como en el placer mundano, sin importarle realmente lo que está fuera del límite de estos intereses. Pero con la enfermedad aparecen sus dobles por toda la ciudad, y con ellos la realidad del país se evidencia, pues cada uno es un reflejo suyo salido de uno de los tantos ángulos diferentes que tiene esta nación en conflicto.

Todo se convierte en una pesadilla, la confusión y el delirio son los que definen el encuentro entre todos los dobles; un encuentro violento, por supuesto, como la violencia que lo engendró todo y que es la que pone el sonido de fondo en este país. Y la batalla empieza, porque cada uno quiere ya no sólo su tajada de país, sino hacerlo a su imagen. Y así se configura la perfecta metáfora de los problemas colombianos, que se reducen

a uno solo: la polarización de las posiciones, con unas partes que quieren resolver sus diferencias por medio de una violencia que, además de buscar imponerse al otro, también lo quiere suprimir, no sin antes someterlo a humillaciones y sanguinarias prácticas, como si de disputas tribales o limpiezas étnicas se tratara, porque en este país nadie ve que el otro es él mismo.

Como se ha visto, en la mayoría de los casos el tratamiento que el cine nacional tiende a darle a sus versiones del conflicto es de tipo reflexivo, cuestionador o crítico, pero también es un tratamiento interesado en comprender lo que pasa y hasta en proponer soluciones. Esto ocurre tal vez por lo mucho que duele esa realidad; por eso no hay ninguna película que haya usado ese conflicto, con toda su violencia, para explotar sus posibilidades como cine de acción. Hasta que llegó el mejicano Rafa Lara y lo hizo con *La milagrosa*, donde cuenta la historia de un joven de clase alta secuestrado por la guerrilla y liberado un año después por el ejército. El problema es que en aquí, la mirada foránea del conflicto es evidente, así como las intenciones de capitalizarlo en sus aspectos más superficiales, forzando la naturalidad de argumentos y personajes, recurriendo al lugar común y al efectismo. En otras palabras, el conflicto colombiano, para este director y su cinta (también ocurrió con Emilio Maillé y *Rosario Tijeras*), es un medio, no un fin. El objetivo es el relato cargado de concesiones para ser visto y aceptado por un público que, mientras más numeroso, mejor.

No quiere decir esto que explotar el conflicto colombiano en lo que tiene de acción sea indebido, ni mucho menos inmoral. De lo que se trata es que, como en toda película, lo que se haga evidencie una elaboración menos obvia y elemental. Porque si bien la película trata de mostrar cómo son muchos de los aspectos que intervienen en el secuestro, específicamente aquel

que se diera en los años noventa por parte de la guerrilla, con las llamadas "pescas milagrosas", toda ella es una seguidilla de tics y fórmulas para cumplir con los requisitos que exige un filme destinado a impactar, entretener y "dejar mensaje".

Los gánsteres criollos y la tercera violencia

La paradoja del cine de gánsteres es que está protagonizado por personajes muy atractivos para el espectador y con los que siempre hay una empatía, muy a pesar de ser personajes con un estilo de vida y una ética reprochables, tanto social como moralmente. Esto se debe a que Hollywood los ha instituido como íconos de su cine: son hombres inteligentes, fuertes, con don de mando o liderazgo, gran poder adquisitivo y que hacen lo que se les antoje, porque se creen dueños del mundo, y al menos lo son del suyo. Así lo demuestran con sus más vistosos trofeos: bellas mujeres, mansiones y lujosos autos, todos ellos elementos muy fotogénicos y que refuerzan el atractivo que ejerce el género en el espectador. Es el "sueño americano" por la vía rápida, aunque su inevitable destino en el cine es aquel eslogan, creado por el *Federal Bureau of Investigation* (FBI) en los años treinta, de "el crimen no paga", por lo cual todos estos antihéroes, salvo Vitto y Michael Corleone, en la saga de *El padrino,* terminan mal o anticipadamente sus vidas.

En Colombia también tenemos nuestra *cosa nostra.* Y a una escala inimaginada por Al Capone y Lucky Luciano. La cocaína lo hizo posible. Las toneladas que desde este país se han exportado desde los años setenta, en especial a Estados Unidos, son incontables (y resulta casi absurdo hablar de toneladas de un producto que se consume por gramos). Incontables son también los miles de millones de dólares que la mafia colombiana ha obtenido por sus valiosas exportaciones. Todo ese dinero

dispuesto para que prácticamente cualquiera lo pudiera ganar, siempre y cuando fuera más astuto y fuerte que los demás, necesariamente tenía que causar una gran transformación en el país. Y así ocurrió: ese dinero permeó todas las instancias de la sociedad colombiana y trajo consigo la consabida violencia producto de las disputas de mercados, rutas y territorios.

Esta violencia fue, en principio, solo adentro de esas organizaciones criminales, pero cambió de escenarios e intensidad cuando, a finales de la década del ochenta, el Estado también les declaró la guerra, y alcanzó otras proporciones cuando la mentalidad del mafioso, del dinero fácil y del asesino a sueldo se incrustó en la cultura de la gente, en especial de los jóvenes de los barrios marginales de ciudades como Cali y Medellín.

El cine colombiano, naturalmente, ha dado cuenta de este fenómeno, pero no en una medida proporcional a la relevancia del problema y mucho menos con la intensidad que acusan muchos que dicen estar cansados de ver películas sobre el narcotráfico. En realidad, en el período estudiado, hay solo siete películas que se centran en este tema y unas cuantas más que lo tienen como parte de su conflicto.

En las películas colombianas, la figura del mafioso dista mucho de la que elaboró Hollywood con los del país del Norte. Aquí no hay esa mitificación y *glamourización* del gánster, salvo en la película *El rey* (Antonio Dorado, 2004), que le apostó al cine de género, y el modelo le exigía el tratamiento estilizado de ese universo y del personaje. Por lo demás, los personajes involucrados en cualquiera de los niveles del narcotráfico, desde la *mula* hasta el capo, son mirados por los cineastas con un distanciamiento que se cuida de la apología, pero que tampoco juzga, o al menos no directamente.

Esta falta de juicios directos hacia una organización que tanto daño ha hecho al país, parte de la misma lógica sugerida

antes con la violencia guerrillera y paramilitar, esto es, que el juicio se hace por vía de las consecuencias, sin caer en la denuncia burda o el panfleto moralizante. Además, a diferencia de los grupos guerrilleros, por ejemplo, que sí tienen un nombre y una identidad definida, la mafia es una entidad desperdigada (espacial y socialmente) y sin un rostro legible.

La mayoría de los filmes expone las circunstancias de los personajes envueltos de alguna forma en el negocio de la droga, pues el juicio deviene de la naturaleza de esa actividad delictiva, porque se aplica la misma lógica de "el crimen no paga". Pero esta lógica no necesariamente se emplea como en muchas de las películas de gánsteres de Hollywood, en las cuales los personajes pierden ante el poder de la ley y la institucionalidad social, sino que casi siempre sucumben ante la dinámica de la ética criminal o por el hecho de estar viviendo una situación extrema. El juicio (y la moraleja), entonces, está en el casi inevitable desenlace adverso para estos personajes: la muerte, la traición, la captura o, lo que para muchos es peor, la ruina.

De manera que, lejos de la estilización del cine de gánsteres, la mayoría de las veces los protagonistas de estas películas sobre el narcotráfico en Colombia tienen más un carácter de víctimas, ya del sistema o de sí mismas, de su ambición y corrupción. Y de entre todas esas víctimas, la que está en la escala más baja de la "cadena alimenticia" es la mula.

Hay tres películas que tienen a las mulas como el centro de su historia: *Nieve tropical* (Ciro Durán, 1993), *María, llena eres de gracia* (Joshua Marston, 2004) y *El arriero* (Guillermo Calle, 2009), y una más que la incluye como subtrama: *Hábitos sucios* (Carlos Palau, 2003).

Con *Nieve tropical,* Durán hace un intento por internacionalizarse con una producción estadounidense y un tema

muy atractivo para las audiencias de ese país, y, de paso, tocar un personaje muy colombiano que seguramente también sería bien recibido en ese país, por la cercanía con el fenómeno de las mulas. Incluso está protagonizada, entre otros, por dos estrellas de Hollywood, una apenas naciendo, Madeleine Stowe, y otra en su ocaso, David Carradine. Sin embargo, la película no fue estrenada comercialmente en Colombia, a pesar de tratarse de una producción con un buen nivel y dueña de una fuerza en el drama de los personajes, la cual trasciende la simple anécdota de una pareja de carteristas que tratan de probar fortuna transportando coca en su estómago. Aquí los "narcotraficantes" que protagonizan la historia son mirados con cierta compasión, porque, en últimas, como ya se dijo, más bien son víctimas a las que incluso parece excusárseles la decisión inicial que toman, pues la precariedad y la falta de oportunidades los condujeron a ello. Se trata, en definitiva, de una historia oscura y dramática, con unos personajes duros e intensos y un final trágico.

Ahora, más que con compasión, es con una suerte de paternal simpatía que Joshua Marston mira a la mula interpretada por Catalina Sandino en *María, llena eres de gracia*. Si bien esta película aparece como colombiana por el tema y porque buena parte de su equipo de producción era colombiano, por la manera de abordar ese tema y por el tratamiento que se le dio, solo puede afirmarse que la hizo un extranjero (incluso lo que correspondía a Colombia fue rodado en Ecuador). Además, para un público extranjero, pues esa es la única razón por la que el filme tuvo resonancia en certámenes internacionales como el Festival de Berlín y el Festival de Sundance (además, HBO estaba detrás del proyecto). Y es que no cabe duda de que María debe de ser, a ojos de los extranjeros, un personaje tremendamente impactante y dramático. Para ellos, la idea de que una joven cargue droga en su estómago, para sacarla del

país, es algo tan sorprendente y exótico como un papagayo o una cumbia. Pero lo cierto es que se trata apenas de una lacónica puesta en escena del proceso de una mula, desde su nacimiento, pasando por su desarrollo, reproducción y hasta su muerte. Una historia que palidece al lado de la contada por Ciro Durán, quien sí tenía conocimiento de causa sobre el tema. Incluso la simpatía de Marston por el personaje le permite armar un artificial y nada verosímil final, que debió complacer mucho al público, pero que nada tiene que ver con la realidad de estos personajes. Y aunque esta película pueda ser vista desde fuera como una propuesta cruda y realista sobre la vida de una mula colombiana, a nuestros ojos, por su elementalidad narrativa y su torpeza argumental y dramática, parece un episodio más de esos programas periodísticos amarillistas que presentan en la televisión nacional.

Una película con menos pretensiones en sus planteamientos, como lo es *El arriero,* podría considerarse más consecuente con su mirada del problema. En realidad, el tema es casi solo una excusa para contar una historia que únicamente pretende ser divertida y entretenida, lo cual logra en cierta medida; por eso, no se le deben reprochar con demasiada dureza las ligerezas a partir de las que está construida. Aun así, el filme, que parte de un relato de Alfredo Molano, empieza por revelarnos un insólito personaje que pocas veces se había considerado dentro de la "cadena alimenticia" del narcotráfico: el arriero. Ese hombre que, como una cínica paradoja de la honesta y tradicional laboriosidad campesina, se encarga de arrear la mulas colombianas cargadas de coca hacia el exterior. Este personaje, el insólito oficio y su historia, bien pudieron ser material interesante para ese acercamiento al narcotráfico, pero su director y guionista se dejó llevar también por otra historia paralela: el triángulo amoroso entre el arriero, su esposa y una mula que

deviene en amante. De manera que la atención de la narración se divide entre las dos historias, con sus respectivos conflictos, sin decidirse en poner el énfasis en uno u otro.

Justificados o no por las carencias económicas y la falta de oportunidades, que es con lo que generalmente respaldan las mulas su decisión, lo que siempre está de fondo en el tema del narcotráfico en el cine colombiano es su tremenda fuerza corruptora, donde corrupción implica robar, traicionar, inculpar, sobornar o asesinar (jugoso material para hacer una película). Los primeros que sucumben son las mulas, que si bien pueden no considerar inmoral el hecho de traficar, sí aceptan el riesgo de pagar las consecuencias ante la ley o ante sus nuevos patrones. Este es apenas el primer peldaño de esa escala de perversión de la ética que en Colombia llegó incluso a involucrar la elección de un presidente de la república a mediados de la década del noventa. Entre la mula y el presidente se encuentra toda una serie de "funcionarios" del narcotráfico que siempre van a estar expuestos a la corrupción, ya sucumbiendo a ella o siendo víctimas de la de otros. Esta corrupción es la principal causa de la violencia en el narcotráfico, así como de la la infiltración de esta empresa delictiva en los niveles de la sociedad.

Hay tres películas que exponen con claridad y contundencia este proceso: *El rey* (Antonio Dorado, 2004), *Sumas y restas* (Víctor Gaviria, 2005) y *El trato* (Francisco Norden, 2006). En los tres filmes, sus protagonistas terminan abatidos por la descomposición moral que rige ese mundo al que ingresaron por lo mismo que todos, esto es, dinero en abundancia, fácil y rápido. Y ese abatimiento se da ya sea porque la corrupción de otros los empuja al límite de la muerte o la ruina *(Sumas y restas)*, ya porque son una pieza prescindible de toda la maquinaria y ésta termina desechándolos *(El trato)*, o también porque la propia corrupción los conduce a la autodestrucción *(El rey)*.

La última película mencionada es un caso muy particular en el cine colombiano, pues se trata de una cinta que le apostó al cine de género, cosa que en nuestra cinematografía pocas veces ha dado buenos resultados. La diferencia estriba en este caso en el personaje del gánster, que, como se sabe, también hace parte del folclor nacional, por lo cual adaptar el cine de gánsteres al contexto colombiano no implica incompatibilidad alguna. Además, la película tiene la principal característica de este tipo de cine, que es el esquema de ascenso, esplendor y caída, porque esa es la lógica del personaje que está en el mundo del crimen. Pedro Rey protagoniza este intenso pero corto ciclo, en medio del cual la violencia, el amor, los excesos y la ambición enriquecen una historia y un relato que fueron pensados cuidando cada detalle del esquema en función del planteamiento argumental y dramático: el triángulo amoroso, el policía corrupto, los nexos con la política, la escena de cama, el personaje jocoso, etc., sin que esto le quite la fuerza y la contundencia con que describe el ascenso de este nuevo actor social. Ni siquiera la estilización del relato, propia del cine de género, le resta veracidad y honestidad a esta historia que nos cuenta cómo empezó el fenómeno del narcotráfico, con el beneplácito, e incluso la admiración, del resto de la sociedad.

La acción de esta película se desarrolla a principios de la década del setenta en la ciudad de Cali, cuando apenas estaban apareciendo los primeros mafiosos en el país. Pero en estos "pioneros" ya se podía ver la ferocidad de la lucha que estaba por desatarse debido a las suculentas ganancias que dejaba la "nieve tropical". En el filme se pueden observar esas primeras manifestaciones de la violencia entre narcos, los ajusticiamientos cuando un miembro traicionaba, los ajustes de cuentas, las traiciones por ambición que terminaban siempre con la vida de alguno, y las guerras entre las nacientes bandas, las cuales tenían a las discotecas y los cementerios como lugares predilectos para sus tiroteos.

Podría decirse que la película *El trato* fue esperada durante dieciocho años, pues su director, Francisco Norden, autor de una de las películas más importantes del cine colombiano (*Cóndores no entierran todos los días),* no había vuelto a producir ningún filme. Pero después de tanto tiempo fuera de forma (al menos con la ficción), su segundo largometraje presentó irregulares resultados. Se trata de una historia que parte de un falso reportaje sobre el narcotráfico en Colombia, que sirve de excusa para revelar una compleja trama de traición y corrupción. El guión, especialmente, acusa una desigual solidez y una construcción con fisuras, sobre todo en lo que tiene que ver con la intención de estructurar, de manera debida, ese coro de personajes y situaciones, los cuales fueron creados en torno al gran tema del narcotráfico y la corrupción mirados desde distintos frentes: el *traqueto,* el capo, la prensa, el sistema penal, la política y la violencia. La ambición de querer abarcar tanto es por momentos su mayor debilidad, aunque a la postre se obtiene un retrato general de estos complejos temas, proporcionando así un panorama que es precisamente el que construye el universo en el que se mueve John María, el personaje central.

Es este personaje el que trata todo el tiempo de cohesionar la historia, y, al final, mirándola en perspectiva, lo consigue y logra revelarnos una verdad del país, pero una verdad cercana y reflexiva, no una de titulares de prensa. Sobre todo, porque no se trata de una historia que habla de grandes acontecimientos, sino de una red de relaciones entre personas y eventos que constituyen el entramado que cruza toda la sociedad colombiana y que extiende sus hilos incluso a ciertas instancias del exterior, como la justicia estadounidense y el periodismo y la opinión pública internacionales.

Sumas y restas, por su parte, "es el tercer ejemplo extraordinario de una obra fílmica extraordinaria. Tiene la

acostumbrada maestría narrativa de Gaviria, la habilidad con que produce el *crescendo* de tensión sin solazarse gráficamente en la violencia".[21] Y es que la violencia y la descomposición social de las ciudades, en este caso Medellín, no solo fue cosa de los sectores marginales. La "otra ciudad", aunque siempre lo ha negado, se vio permeada o afectada por esa embestida de dinero, violencia y corrupción que trajo consigo el narcotráfico. La elocuencia y la contundencia con que esta relación entre el narcotráfico y la "gente bien" queda en claro en esta película, no deja lugar a dudas sobre el talento de Gaviria para contar historias que van más allá del simple argumento, y para construir unos personajes que desconciertan por su veracidad y su intensidad. Además, a esto se le suma su perfeccionado arte de dirigir actores naturales, quienes nunca permiten que la fuerza de la historia decaiga.

Una de las principales virtudes de esta película es la habilidad con que director y guionista supieron hacer un estudio de aquel Medellín del narcotráfico y lo apuntalaron en el drama de un hombre de clase media que sucumbe a esa realidad y luego la padece. De ahí el título del filme, porque este ingeniero, al principio, sumó cuando conoció a los *traquetos,* pero al final terminó restando, por esa lógica antes mencionada de la corrupción y el peso de la actividad delictiva. Con estos elementos, la lógica es la del documental ficcionado, mientras el relato tiene la dinámica del *thriller* (víctimas, victimarios, intrigas, tensión, crímenes, etc.), pero sin hacerle el juego al cine de género, sino conservando siempre esa autonomía y libertad de un autor que conoce bien su universo y lo recrea para revelárselo al espectador. Y esa revelación no solo es mostrar una realidad,

21 Jorge Ruffinelli, *Víctor Gaviria. Los márgenes al centro,* Madrid, Casa de América, Turner, 2005, p. 34.

sino, especialmente, lo que ella significa para los personajes y, en últimas, para toda una ciudad y un país.

En la creación de este universo y sus fuertes lazos con la realidad, tal vez los dos elementos más problemáticos son el manejo de la violencia y el planteamiento moral que hace Víctor Gaviria del protagonista y sus actos. En cuanto a la violencia, que está intrínsecamente ligada a este mundo y sus personajes, la cinta no la propone de forma gráfica, porque, dice Gaviria, con relación a todos esos actos de violencia que hacen parte de la historia, "más bien lo que me interesa a mí es lo anterior y lo posterior: cómo se enuncia lo que va a suceder y cómo se celebra lo que ya se hizo".[22] Así, el énfasis nunca está propiamente en la violencia sino, lo que es más importante, en las motivaciones y la explicación de esa violencia.

Ahora, en cuanto el planteamiento moral, el director prefiere exponer y acercarse a los personajes y su visión del mundo, en lugar de juzgarlos.

> Por ese motivo, *Sumas y restas* no puede ni debe considerarse un "relato moral". Aparte de que Gaviria jamás especula éticamente sobre las acciones de los personajes, no toma posición por encima de ellos, la delincuencia del narcotráfico estaba tan extendida socialmente que esta historia no podía sintetizarse en la peripecia de un individuo aislado. Toma pie en ella pero se dispara hacia la universalidad.[23]

Estos aspectos fundamentales de *Sumas y restas,* es decir, la violencia, la moral y la versión *paisa* del narcotráfico, bien se pueden resumir y puntualizar en el siguiente texto del investigador italiano Luca D'Ascia:

22 Ibíd., p. 99.
23 Ibíd., p. 171.

> La película de Víctor Gaviria *Sumas y restas* logra algo muy difícil: poner entre paréntesis el estereotipo visual del narcotráfico, que ha sido tan explotado por el cine comercial internacional y especialmente estadounidense, y acercarse al fenómeno como si se tratara de un tema poco explorado, de una vivencia ligada a un ambiente específico (la burguesía antioqueña como el director la describe, con su ruralismo y su familismo) que por primera vez se vuelve representación. Es un film sin héroes y casi sin acción, marcado por una aceptación vitalista de lo real que excluye cualquier moralismo e incluso cualquier ética. [...] El gran mérito (y como veremos, también la debilidad) de *Sumas y restas* es haber expresado esta concepción "criolla", tradicionalista y moralmente indiferente frente al narcotráfico, que actualmente no tiene voz en términos políticos explícitos, pero que también se encuentra excluida del terreno del cine comercial destinado al público internacional, que necesita a unos "malos" claramente identificados.[24]

A propósito de la ciudad de Medellín y su violencia, hay otra película que desarrolla su acción en el mismo tiempo de la historia que la de Gaviria: la transición de la década del ochenta a la del noventa. Se trata de *Apocalípsur* (Javier Mejía, 2007), la única película que da cuenta de la violencia narcoterrorista, de ese ambiente de tensión y zozobra que vivió esta ciudad durante esos años en que el Cartel de Medellín le declaró la guerra al Estado. Si bien este no es el tema central del filme, actúa como el contexto que resulta determinante en la posición que asumen los jóvenes personajes frente a esa situación extrema que viven y como el ambiente adverso que contribuye a reforzar sus lazos de amistad. Esta es, esencialmente, una película sobre la amistad de un grupo de jóvenes que, en principio, nada tienen que ver con la marginalidad y la ilegalidad propias de este asunto. Pero

24 Luca D'Ascia, "Una mira antropológica sobre el narcotráfico", *Kinetoscopio*, Medellín, núm. 74, 2006, p. 21.

ese contexto era tan apremiante, que resultaba ser una influencia directa en el estado de ánimo de los personajes y en el ambiente que se respiraba en cada espacio y en la relación que estos jóvenes tenían con la ciudad.

Cuando en una entrevista con Javier Mejía le proponían la idea de que esa era podía considerarse como la época épica de Medellín, el director respondió:

> Claro, ahí hay un quiebre. De valores, de la mirada sobre el porvenir, sobre la riqueza... El público quiere olvidar ese momento, le da como cierta vergüenza, y trata de cerrar los ojos, de decir eso no pasó y olvidemos. Pero eso no puede ser, hay que contarlo y que lo exorcicemos.[25]

Sin embargo, la mirada de Medellín y sus duras circunstancias de entonces cambia sustancialmente en esta historia, debido a que no es una mirada desde la marginalidad, como ya lo han hecho los principales referentes que sobre este tema se tienen del cine y la literatura, sino que se hace desde un grupo de amigos de clase media, quienes vivieron esa ciudad de una forma diferente y la ven con otros ojos y la viven con otra actitud, aunque inevitablemente resultaron también afectados.

Y es que el conflicto también hacía parte de su amistad, por eso mismo que proponía *Sumas y restas,* por la violencia inoculada en la sociedad, ya fuera porque uno de los jóvenes fuera el hijo de una juez, el otro de un *traqueto,* uno más estuviera inválido a causa de un disparo y, en general, todos siempre vivieran sobresaltados con cada carro-bomba que se detonaba en la ciudad o cada vez que pasaban junto a esos policías cuyas cabezas tenían precio. De hecho, uno de los más importantes

25 María Antonia Vélez y Pedro Adrián Zuluaga, "... Yo quería también ver el otro lado". Entrevista con Javier Mejía, *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 75, 2006, p. 45.

momentos del filme es la subtrama del secuestro, donde se conocen dos de los protagonistas; un encuentro en circunstancias extremas que los marca y define su amistad. Además, es la parte de la película que consigue los más memorables momentos, donde se puede apreciar toda la carga emocional de la historia y la fuerza de sus personajes.

Por otro lado, no se puede hablar de narcotráfico y de los conflictos que este acarrea sin mencionar su motivación básica, la razón por la que existe y por lo que resulta tan atractivo para tantas personas: el dinero fácil. Y es que el precepto católico de "ganar el pan con el sudor de la frente", que tan arraigado estaba en la cultura colombiana, especialmente en la antioqueña, ya perdió por completo su vigencia entre buena parte de la sociedad. Al respecto afirma Pedro Pablo Ochoa, protagonista de *Apocalípsur:*

> Igual hay una sociedad que quedó muy metalizada después de la influencia del narcotráfico. Esa manera en que la juventud vio generar grandes fortunas de la nada; en cuestión de un par de meses usted notaba cómo cualquiera cambiaba su posición económica de estrato dos al siete, eso hace que la gente de alguna manera tenga otra actitud frente al trabajo y se quiera enriquecer de una manera más facilista.[26]

Esta ilusión del dinero fácil no solo implica el repudio por el trabajo (¡y también por quienes trabajan!) y la apatía por la educación (el capo de *Sumas y restas* se vanagloria de sus millones a pesar de sólo haber estudiado hasta segundo de primaria), sino que esta ilusión entraña, sobre todo, un desafío a los valores éticos y morales, si es necesario (que generalmente lo es), y justifica cualquier sacrificio, no solo de la integridad personal, sino también de la propia cordura *(El rey),* la libertad

26 Citado en Ibíd., p. 49.

(El trato) o la familia *(Sumas y restas).* Todas estas películas dan cuenta, desde distintos puntos de vista, de las consecuencias de esa insistente búsqueda de la riqueza sin esfuerzo, y lo hacen no solo a partir de anécdotas, sino también adentrándose en la psicología de sus personajes o desplegando frescos casi sociológicos sobre los alcances de este nuevo credo.

Pero lo más sintomático es que, en este cambio de mentalidad, el papel del Estado deja mucho qué desear, como lo propone el investigador Juan Carlos Arias:

> Lo particular es que el carácter efímero de esta felicidad [la del dinero fácil] no tiene nada que ver con el castigo posible por parte de las fuerzas de la ley. No es una fuerza externa la que viene a quebrar el sueño dentro del mundo de lo ilegal, sino que siempre son las mismas fuerzas que conviven en éste las que terminan por romperlo desde dentro. [...] De esta manera, el cine parece construir una nación basada en una cultura de lo ilegal. La ruptura de la ley no aparece como una excepción sino como una salida cotidiana producto de decisiones en las que confluyen una multiplicidad de factores que apuntan, la mayoría de las veces, a la relación entre el individuo y su contexto particular.[27]

Entre todas estas películas, es *El colombian dream* (Felipe Aljure, 2006) la que hace de este credo el *leitmotiv* de su historia y sus personajes. El "sueño colombiano" es, por supuesto, el dinero fácil; "coronar", como dicen en *La Virgen de los sicarios,* y celebrarlo con disparos al aire y fuegos pirotécnicos, como también se muestra en este filme. Y esto no solo se ve en esta cinta sino también en la mayoría de las que de alguna forma abordan en tema. Por eso, en la película de Aljure todos están en

---

27 Juan Carlos Arias, "El discurso nacionalista en el cine colombiano 2005-2006", *Memorias XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado,* Museo Nacional, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá, 2008, p. 167.

función de ese sueño, aun cuando no haya sido esa su intención, como ocurrió con los mellizos y Rosita, que se encontraron la droga y no dudaron en hacerse con el botín, sin importar su joven edad o si tal acción era ilegal y, sobre todo, sin considerar que tal vez aquello les traería graves implicaciones, como efectivamente sucedió. Porque si el dinero fácil es el *colombian dream,* el *colombian way of life* es lidiar con las problemáticas consecuencias que conlleva ese dinero fácil; y en esta historia todos pagan, en mayor o menor medida, esas consecuencias, por las consabidas traiciones, los asesinatos, los secuestros, los encarcelamientos y la pérdida del dinero.

Sin embargo, por su concepción visual y narrativa, y por la posición que asume ante la realidad del país, se trata de una película única en la historia del cine colombiano. Lo más impactante de ella es el tratamiento visual y narrativo que Aljure le da a esa realidad, pues el filme es una deslumbrante pieza, narrativa y visualmente hablando, que resulta compleja y contradictoria en los elementos que la componen; una obra cargada de libertad expresiva y que tiene una mirada determinada por la exaltación de la subjetividad. Estas características definen la evidente vocación posmoderna de este filme, el cual es producto de una concepción tanto intuitiva como cerebral: la intuición está en la creación de ese universo un tanto bizarro y abarrotado de color, subjetividad, distorsión, equívocos, traiciones y desamores con amores; lo cerebral estriba en los hilos que se tejen en ese universo que en apariencia está tan dislocado visual, emocional y argumentalmente: no se trata de un relato lineal y uniforme, sino de una narración intencionalmente abigarrada y fragmentada.

Ahora, con esta descarga visual en el centro de todo, los planteamientos morales del filme quedan en entredicho. Se supone que está hablando de los males del país (narcotráfico,

corrupción y muerte), pero la historia y sus personajes no muestran atisbo de dimensión moral alguna. Se diría que son nada más monigotes en función de un relato y con un elemental móvil, el dinero fácil, y que no hay reflexión alguna de sus actos. Sin embargo, si se vuelve a aplicar la lógica del discurso posmoderno, ese tipo de planteamientos y reflexiones no están entre sus objetivos, porque este discurso rechaza de manera consciente cualquier dimensión de trascendencia y le apuesta al juego, a la ironía, incluso al cinismo. Por eso es una película que tan encontradas posiciones suscitó entre el público y la crítica, porque muchos pretendieron juzgarla a partir de la lógica convencional del cine y de los estándares de la cinematografía nacional, con toda la gravedad que casi siempre se les impone a estos temas, sobre todo cuando se trata de narcotráfico.

Jungla de asfalto

Pese a la intensidad del conflicto armado en el país y de verlo diariamente convertido en cifras en los medios de comunicación, y a pesar de que los carteles de la droga y su violencia hacia adentro y hacia afuera no ha cesado, son la violencia y la corrupción a las que están expuestas en todo momento las personas, especialmente en las ciudades, las que le quitan el sueño al ciudadano de a pie, o al menos al citadino, que en este país constituye la mayor parte de la población. El conflicto por vía de la violencia delincuencial, que muchas veces está conectada con el orden público y el narcotráfico, asola al país en todos sus ámbitos; sin discriminar víctimas, tanto inocentes como pecadores caen día a día por su causa.

Muchas películas abordan esta vertiente del conflicto, pero es muy significativo que la mayoría lo hagan mirándolo como un fenómeno social y no explotando casos aislados, que

tanto se prestarían para hacer *thrillers* o películas de acción. Tal tendencia puede probar que la intención de estos cineastas es, cuando parten de la realidad del país, trascender los hechos escuetos, el sensacionalismo de las acciones y los personajes arquetípicos, y así plantear unas tesis sobre el conflicto y tratar de desarrollarlas para entender dicha realidad y reflexionar sobre ella. El que, a pesar de sus intenciones, algunos cineastas no consigan este objetivo o lo hagan solo parcialmente, es otra cosa; pero lo significativo es que este tema, en el cual sería menos culposo no sentar una posición y simplemente usarlo con fines dramáticos o argumentales, el cine colombiano también se ha empeñado en explorarlo más que explotarlo, en comprenderlo más que venderlo.

Ese conflicto es producto de la descomposición social y la tergiversación de los valores éticos y morales, situación que se manifiesta tanto a nivel individual como colectivo, y en este último caso, el más paradigmático y vistoso de los ejemplos es el fenómeno de violencia que se dio en la ciudad de Medellín, desde finales de la década del ochenta y durante casi todo el decenio siguiente, como consecuencia de la fuerte presencia de la "cultura" del narcotráfico. Esta violencia se pudo ver desde las situaciones cotidianas de intolerancia, cuando ya cualquiera sacaba un arma en una fila o en una discoteca, pasando por el aumento de la delincuencia que obligó a poner rejas a todas las tiendas y establecimientos, hasta la brutalidad de los carros bomba del narcoterrorismo.

La relevancia de este fenómeno dio lugar a tres de las películas más populares y debatidas del país, las cuales contribuyeron, a su vez, a poner la luz sobre aquella problemática situación de la capital antioqueña: *Rodrigo D. No futuro* (Víctor Gaviria, 1990 —fecha de su estreno—), *La Virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000) y *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, 2005).

No sin cierta suspicacia, y más por el juego de palabras que otra cosa, se habló de la "sicaresca paisa" para referirse a toda una serie de productos (académicos, literarios y cinematográficos) que se dieron a la tarea de abordar y tratar de explicar este fenómeno. Además de estas tres películas, son bastante conocidos y esclarecedores libros como *No nacimos pa' semilla* (Alonso Salazar, 1990), documentales como *Diario de Medellín* (Catalina Villar, 1998), relatos como *El pelaíto que no duró nada* (Víctor Gaviria, 1991) y las novelas *Ganzúa* (Luis Fernando Macías, 1990) y *Los hijos de la nieve* (José Libardo Porras, 2000). La proliferación (a veces solo con la intención de explotar el tema) y la confluencia de esos productos culturales dice mucho de la apabullante fuerza con que el fenómeno se presentó en Medellín, ante lo cual el arte y los intelectuales, como siempre, respondieron proponiendo sus distintos puntos de vista, sus cuestionamientos y explicaciones.

El cine colombiano tiene pocos hitos al respecto. Uno de los más importantes es *Rodrigo D.* no solo por ser la primera película colombiana invitada a la sección oficial competitiva del más prestigioso festival del mundo, el de Cannes (igualmente lo fue *La vendedora de rosas*), sino también por lo que significó en su momento: una de las primeras y reveladoras manifestaciones de aquel marginal universo cargado de violencia, la inusual y efectiva utilización de actores naturales, un inédito y consagrado método para acercarse a esa realidad y construir la historia a partir de ella, y una mirada cercana que la comprendió y supo encontrarle su poesía. Porque la ópera prima de Víctor Gaviria, como certeramente lo pudo ver Jorge Ruffinelli, "puede verse como una película de la violencia en el mundo de los 'pistolocos', pero tanto o más legítimo es verla como un tratado de la melancolía".[28]

---

28 J. Ruffinelli, *Víctor Gaviria. Los márgenes al centro,* op. cit., p. 30.

A propósito de los protagonistas de esta cinta, Alonso Salazar explicaba en aquel momento su origen y naturaleza:

> [...] lo que está sucediendo con estos jóvenes, provenientes generalmente de familias populares, es la consecuencia natural de un proceso iniciado hace más de diez años. Una insurgencia de la juventud de las barriadas populares de Medellín, que han encontrado en la violencia, en el sicariato y en el narcotráfico una posibilidad de realizar sus anhelos y de ser protagonistas en una sociedad que les ha cerrado las puertas.[29]

Y es que esta cinta empezó siendo la historia de un joven suicida de quien se publicó una noticia en el periódico. Pero cuando Gaviria quiso ahondar más en la vida y el entorno de este personaje, para poderle dar esa dimensión humanista y realista que hasta entonces habían tenido sus cortometrajes, se encontró con un universo para él desconocido, al que se refiere Salazar, y del que apenas se estaba empezando a hablar en la ciudad. Y ese universo eran las comunas marginadas de Medellín, esos barrios de estratos bajos que trepan la empinada topografía de esta urbe, con toda esa violencia que era ejercida por los jóvenes con una actitud existencial en la que solo importaba el presente que vivían, pues no tenían ninguna expectativa ni esperanza hacia el futuro, asunto que está planteado desde el mismo título del filme.

Es necesario aclarar que en esta película hay dos tipos de jóvenes muy distintos, que no se pueden confundir y que están sugeridos en la frase de Ruffinelli. Por un lado, los "pistolocos" del barrio, que viven al extremo, en permanente contacto con la muerte, la droga, el delito y el asesinato; y por otro, el personaje

---

29 Alonso Salazar, *No nacimos pa' semilla*, Medellín, Centro de Investigación y Educación Popular (Cinep), 1990, p. 117.

de Rodrigo, un *punkero* que acaba de perder a su madre, y que tampoco le encuentra sentido a su mundo y a su existencia. La relación entre ambos tipos de jóvenes se da por haber crecido juntos y compartir unos espacios en común, así como por su desencanto por la vida; pero se conducen de forma completamente distinta, aunque al final volverán a coincidir, esta vez por vía de la muerte, uno por el asesinato y el otro por el suicidio.

El crítico Luis Alberto Álvarez, un entusiasta de la obra de Gaviria, da cuenta del resultado que consiguió el director con esta pieza tan compleja en su construcción y en el universo que describe, pero al mismo tiempo capaz de transmitirle al espectador, de forma elocuente y directa, una realidad tan ajena como sorprendente:

> Lo que *No futuro* logra es un retrato vivo, verosímil, sin simplificaciones, de la vida de la gente en un barrio de Medellín, un registro de ese mundo, de sus culturas y subculturas, de su lenguaje, de sus traumas, de sus anhelos, de sus miedos, de su violencia pero también de sus valores, de su ternura, de sus contradicciones. Y es convincente porque no está planteada como una tesis sociológica o antropológica, porque no busca ser una disección pedante y cientifista, sino que es el documento de un contacto, de una capacidad de observar.[30]

Contrario a lo que muchos equivocadamente piensan, *Rodrigo D.* no es una película sobre sicarios. Es posible que sus personajes eventualmente lo sean, pero al menos en la historia que en ella se cuenta, su violencia tiene que ver más con la marginalidad y esa actitud existencialista antes referida. Igual ocurre con *La Virgen de los sicarios,* en la cual, a despecho del título, los

30 Luis Alberto Álvarez, *Páginas de cine,* Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1992, vol. 2, p. 85.

dos jóvenes protagonistas también son víctimas y victimarios de una violencia que no es ordenada ni pagada por nadie.

Sin embargo, es cierto que toda esa generación de "niños" armados, que asesinan por todo y por nada, es consecuencia directa de la mentalidad del narcotráfico ya por completo inoculada en las comunas marginadas de Medellín: el dinero fácil, el consumismo, los "cruces", las guerras de "combos", los ajustes de cuentas y la degradación total del valor de la vida, la vida humana, por supuesto (hay que especificarlo, porque en esta película es más difícil para uno de ellos asesinar a un perro que a otra persona).

La Virgen de los sicarios es más una película de Fernando Vallejo que de Barbet Schroeder. No solo porque el guion lo adaptó de su novela el mismo Vallejo, sino porque es sabido, y Schroeder siempre insiste en ello, que él pone su cine al servicio de la obra y el estilo del escritor. Ya lo había hecho con los textos de Charles Bukowski en su película *Mariposas de la noche* (*Barfly,* 1988). Por eso, aunque haya sido extranjero el director, esta sí es una película con una mirada del tema muy colombiana, a diferencia de *María, llena eres de gracia* o *Rosario Tijeras,* también dirigidas por extranjeros y con una visión del país que se queda en la anécdota sensacionalista.

Claro que esa mirada está cruzada por el hiperrealismo con que fueron construidos los personajes y recreadas las acciones, así como por la preocupada furia de Fernando (el protagonista o el escritor, lo mismo da). Es en este personaje en el que se centra una trama que se limita a una larga diatriba contra la institucionalidad y el estado de las cosas, así como a recorridos por Medellín en los que se visitan distintas iglesias. Por eso, a la película se la acusó de ser reduccionista con la visión que tiene de la ciudad, una visión que se limitaba a mostrar cómo los dos acompañantes del protagonista asesinan con la misma

facilidad con que conversan, porque entre decirlo y hacerlo no media trámite alguno.

Pero es que esta película —como el libro— no es de ninguna manera un tratado sociológico, ni siquiera realista, de la situación de Medellín; es más un subjetivo ensayo, una furibunda carta de odio a una ciudad que se ama mucho. Y es por ese amor, precisamente, que a Vallejo le duele esa nueva realidad que encuentra a su regreso, la realidad de los sicarios, la del dinero fácil, la de las servilletas partidas a la mitad. De ahí que todo se exagere: la irritabilidad de los taxistas, la indolencia y facilidad para asesinar, la hostilidad de los habitantes de la ciudad y hasta el tiroteo en el metro. De este último hecho que sucede en la película, se desprende una actitud muy elocuente de esa nueva mentalidad, pues resulta que lo que más indignó a un amplio sector de la ciudad fueron los asesinatos en el metro, ese monumento a la obsesión por el orden y la limpieza de los *paisas*. Fue por esta secuencia que se habló de la mala imagen que la película daría en el exterior, que no tanto por esa total falta de valores que hace posible tantas muertes, ni tampoco por los narcotraficantes que, como trasfondo de las escenas, celebran cada que "coronan" un cargamento de cocaína a Estados Unidos. Es esa doble moral contra la que arremete y a la que critica agudamente esta película: esa que se preocupa más por la limpieza del metro que por el muerto de la esquina. Pero su

> [...] provocación no reside, por supuesto, en sus personajes homosexuales, sino en los modos en que los símbolos del poder y de una cierta moral antioqueña y colombiana son caricaturizados y derruidos sin vacilación por parte de un implacable abanderado del nihilismo. [31]

31 Pablo Montoya, "Una película en cinco movimientos", *Kinetoscopio*, Medellín, núm. 55, 2000, p. 92.

Rosario Tijeras, en cambio, sí es una sicaria. Pero poco lo parece realmente en esta historia, basada en la inmerecidamente célebre novela homónima de Jorge Franco Ramos. De hecho, hasta muy avanzada la película, ella es apenas una prostituta a la que todos han vendido y comprado, o a lo sumo, una suerte de pandillera, y no esa asesina a sueldo que, muy al final, muestran en una escena (la del juez), tan inconexa y esquemática como casi todas las demás. Se trata de una película más bien tediosa en su relato, porque su escaso argumento, compuesto por el inmediatismo de una retahíla de secuencias, está contado sin una progresión dramática que sea consecuente con esas acciones. Ni siquiera está presente el interés por el futuro de la protagonista, porque su trágico fin se conoce desde el principio. Sólo se puede ver, secuencia tras secuencia, una fascinación del director con ciertos ritos relacionados con la muerte en Medellín a finales de los años ochenta: el difunto que se saca a *rumbear,* el entierro bizarro y *kitsch,* el muerto que es baleado de nuevo, la relación entre rezar y matar, y un largo etcétera que se queda en una sucesión de anécdotas exóticas de una violenta ciudad del trópico mirada por un director que no es de allí.

La forma en que Emilio Maillé recrea esta historia es consecuencia de que tanto la ciudad como sus personajes sean mirados con el mismo morboso exotismo con que los periodistas extranjeros reportan la realidad del país, o el de los clichés a los que nos reduce Hollywood. Es cierto que lo que se ve en la película sucedió y aún sucede en Medellín, pero eso si acaso resulta verdaderamente significativo para sus habitantes, quienes han vivido esos hechos y conocen el contexto; por el contrario, esas imágenes esquemáticas y esas acciones escuetas no explican ni revelan nada distinto a lo que evidencian superficialmente. En ningún momento hay el necesario conocimiento, la comprensión y el acercamiento a esa realidad, como ocurre

con las películas de un Víctor Gaviria, incluso con *La Virgen de los sicarios.*

Por otra parte, en el conflicto que se aborda en estas películas sobre delincuencia común, casi siempre hay una diferencia con la violencia relacionada con el orden público y el narcotráfico, y es que en el mundo de la delincuencia no hay ni siquiera una "ética criminal", como sí, al menos en principio, está planteada en esa otra criminalidad regentada por organizaciones, las cuales tienen una jerarquía y hasta unos códigos de conducta pactados por la colectividad. En la delincuencia común, las decisiones las toman individuos que se rigen por sus propias reglas. Es la ley del más fuerte, del más vivo y el más rápido con el gatillo. Así está planteado en las tres películas sobre Medellín y en casi todas las que hacen alusión al conflicto en su variante delincuencial.

Esta criminalidad sin ética se hunde en un estado mucho más salvaje, porque no hay casi presencia del Estado o de las fuerzas del orden. Los policías, cuando aparecen, son apenas figurantes de una o unas cuantas escenas en toda la película. En *La Virgen de los sicarios,* por ejemplo, no existen en absoluto, ni tampoco en *Satanás.* Schroeder, en su diario de rodaje (que, dicho sea de paso, fue acusado de exagerado y sensacionalista), afirma que, en Medellín, el noventa y cinco por ciento de los crímenes permanecen sin castigo, una cifra mucho mayor que en el Lejano Oeste.[32]

Tal estado "salvaje" de la delincuencia y la corrupción individual está expuesto de forma tan ingeniosa como demoledora en una de las más sobresalientes películas del cine colombiano: *La gente de La Universal* (Felipe Aljure, 1993). Esta película, con

32 Barbet Schroeder, "Fin de siglo en Medellín", *Número,* Bogotá, núm. 26, septiembre de 2000, Bogotá, p. 20.

una propuesta estética inusual, creó polémica entre la crítica y desconcierto entre cierto sector del público. Está protagonizada por personajes que se consideran "ley", porque son detectives privados; pero lo cierto es que lo suyo más exactamente es el rebusque, no solo monetario, sino también sexual, y su afán de ganancia y de placer está por encima de cualquier tipo de consideración moral. Pero junto con el teniente Hernández, su esposa y su sobrino, que son quienes conforman la agencia, también tienen esta filosofía de vida todos y cada uno de los demás personajes de la historia, desde el celador de un edificio hasta el capo español:

> *La gente de La Universal* de Felipe Aljure está montada sobre un axioma social, totalmente válido, demostrado y convertido en ley de intercambio diario, en máxima de combate por la supervivencia. Un axioma palpable a primera vista, algo que está en la entraña misma de la moral popular. [...] Es verdad, tiene razón [refiriéndose al comentario de Luis Alberto Álvarez sobre la animalidad de sus personajes]. *La gente de La Universal* es una película inhumana, simiesca, pero no es ni baja, ni rastrera ni grotesca, ni infame, ni miserabilista, ni apologética del crimen y la maldad. Es amoral, escéptica, descarnada, cruda, frentera y trapacera al mismo tiempo. A cada quien le da lo suyo.[33]

Cuando Cortés Zabala habla en este fragmento de la amoralidad de la cinta, se está refiriendo a la forma como el director presentó a sus personajes y al tratamiento que les dio dentro de la historia, lo cual es muy distinto a la moral de los personajes mismos, quienes sí se muestran conscientes de su conducta, esto es, saben que para poder conseguir lo que quieren deben recurrir a la mentira, la malicia, la traición, el engaño y

33 Diego Mauricio Cortés Zabala, *La ciudad visible: una Bogotá imaginada*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2003, p. 27.

la supresión violenta del otro. Esa "animalidad" de los personajes (que no es opinión de la crítica, sino una característica buscada por el propio director, incluso desde el mismo *casting*),[34] no solo tiene que ver con ese salvaje instinto de supervivencia en la jungla de asfalto, sino también con la constante búsqueda del placer sexual.

Aljure habla de su historia como una serie de triángulos donde se interceptan todos los personajes. Y si bien en principio esa relación de todos con todos parece ser cuestión de dinero, puesto que cada uno quiere su tajada, incluyendo las damas españolas, en realidad el móvil inicial es el deseo: la trama empieza por un capo que contrata a un detective para que vigile a su amante, quien lo engaña con su socio, y luego también se acuesta con el detective, para "neutralizarlo". El detective, a su vez, es engañado por su sobrino Clemente, al acostarse con la esposa de este, Fabiola, quien asimismo se resiente cuando sabe que Clemente la engaña con otra. Al final, los atentados y las muertes son producto de la furia vengativa de amantes celosos.

Lo más sorprendente es que, en *La gente de La Universal*, esta trama hecha de corrupción, engaño y muerte está planteada en clave de comedia negra, un tratamiento que es complementado por una concepción estética que se apoya en recursos extremos de la fotografía y el montaje para enfatizar, no sin una irreverente carga de cinismo, el comportamiento bestial y casi disparatado de los personajes. Por eso no es una película realista, aunque sí verosímil, como lo confirma su director:

> Nosotros vamos por lo verosímil entendido como lo creíble en el universo propuesto. Nuestro universo en sí existe

---

34 Felipe Aljure, "El cine: imaginación y memoria", *Kinetoscopio*, Medellín, núm. 25, 1994, p. 108.

> porque retratamos calles reales, autos verdaderos, ropas normales, pero todo se mueve dentro de los encuadres de una cámara que nos distancia del realismo porque está manejada en un contexto de cómic y además se mueve de una manera distinta a la que se mueve el ojo humano.[35]

Pasando a otro tipo de películas relacionadas con este tema, normalmente el cine de género tiende a alejarse de la realidad y del realismo, salvo un género: el *thriller.* Algunas películas colombianas poseen elementos de este género sin que se ajusten por completo a sus esquemas. Pero hay cuatro películas de este período que están muy definidas en ese sentido: las dos primeras, *Satanás* (Andrés Baiz, 2007) y *Perro come perro* (Carlos Moreno, 2008), son *thrillers* puros, sin ninguna variante; las otras dos pertenecen a uno de sus más específicos tipos, el cine negro: *Soplo de vida* (Luis Ospina, 2000) y *Perder es cuestión de método* (Sergio Cabrera, 2005).

Este icónico género cinematográfico es un vehículo perfecto para hablar sobre la realidad del país, especialmente en esta vertiente de la delincuencia, pues justamente en todo *thriller* lo que siempre está de fondo es la corrupción. Además, todas las películas de cine negro se caracterizan por ser urbanas, estar ambientadas en los bajos fondos y contar con personajes que tienen por sello la relatividad moral, incluyendo al protagonista, quien por lo general tiene el carácter de antihéroe.

Esto lo tenía muy claro Luis Ospina cuando, a propósito de su película *Soplo de vida,* afirmaba:

> Uno no necesita ninguna autorización para hacer cine negro. El filme justifica los medios. Crimen organizado, policía corrupta, caos político, prohibición de sustancias, ajuste de cuentas, terrorismo, masacres, paranoia, enfermedad total.

35 Ibíd, p. 109.

> Todos los colombianos conocemos esa historia. Vivimos todos los días una película de cine negro.[36]

Soplo de vida es la película de uno de los directores más respetados del país, y el más malogrado en cuanto al cine de ficción, no por falta de talento, sino por falta de oportunidades y continuidad. La obra de Luis Ospina se reduce a dos largometrajes y unos cuantos cortos realizados en la década del setenta, porque luego de su ópera prima, *Pura sangre* (1982), se vio obligado a apelar al video y a replegarse en el documental, y esto lo ha llevado a ser, sin duda alguna, uno de los mejores, si no el mejor, documentalista del país. También es el más cinéfilo de los cineastas, y esta característica se refleja siempre en su obra. *Soplo de vida* está llena de guiños y referentes cinéfilos que, para quien los reconozca, hacen aún más rica e ingeniosa esta película.

Este filme, escrito por su hermano Sebastián Ospina, se arriesga un poco ante el público del país con la audacia de adaptar la estilización del cine negro a los espacios y ambientes de Colombia. El detective privado con sombrero y gabardina, de claro aire bogartiano, con su actitud *hardboiled,* con su ceño de hombre duro pero buscando la verdad, puede resultar, en nuestro contexto, un poco extraño; sin embargo, los demás personajes pertenecen a la realidad colombiana y se incorporan a la historia sin ningún esfuerzo, desde el policía corrupto, pasando por el boxeador servil, hasta el político que lo manipula todo con su dinero y su poder. Tiene también su mujer fatal, por supuesto, pero con este personaje sí hay un distanciamiento de ese típico ícono del cine, pues su fatalidad no tiene que ver tanto con una improbable vocación de

36 Luis Ospina, "Mi último soplo", *Número,* Bogotá, núm. 23, 1999, p. 27.

mantis religiosa, sino más bien con un sino trágico que rodea su encanto y su belleza.

De manera que con estos personajes y el trasfondo de corrupción propio del género, a la par que se desarrolla la trama sobre la investigación del asesinato de Golondrina, se despliega una serie de elementos que dan pistas sobre la conflictiva situación del país y su inmanente violencia:

> Cuando la gente sale del teatro me pregunta, por ejemplo, ¿quién mató a ese gordo? Yo le digo que yo tampoco sé. ¿Usted sabe quién mató a Gaitán, usted sabe quién mató a Galán, usted sabe quién mató a Garzón, usted sabe quién mató a la gente en La Mejor Esquina? Entonces eso es una cosa que yo metí ahí muy gratuitamente, porque la violencia en Colombia se ha vuelto tan gratuita que nunca tiene explicación.[37]

Al igual que la película de Luis Ospina, *Perder es cuestión de método,* de Sergio Cabrera, maneja el esquema del cine negro, aplicándolo a la realidad del país con cierta estilización. Pero la trama de este filme se centra todavía más en la corrupción que campea en el país en todos los ámbitos y todo tipo de individuos, desde políticos y empresarios hasta policías corruptos. También es una muerte el hilo conductor de una complicada historia que, para poner en evidencia ante el espectador toda esa maraña de perversión moral, lo satura con nombres e intereses creados que únicamente sirven para producir un gran retablo de corrupción, solo inteligible cuando en algún momento de la historia es resumido verbalmente por un personaje.

La película es protagonizada por Daniel Giménez Cacho, quien recrea a un perdedor con alma y muy convincente, y que es el personaje que, con sus tribulaciones, alcanza a conectar

37 Luis Ospina, citado en: Oswaldo Osorio, *Comunicación, cine colombiano y ciudad,* Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 2005, p. 101.

mejor con el espectador, a pesar de que nunca se sabe bien qué está haciendo y sólo se le ve dando tumbos en medio de una trama un poco inconexa y a veces tediosa.

Por otro lado, la relación que establece con la joven prostituta no ayuda mucho. Si bien ese fue el principal gancho con el que se vendió la película, un gancho que apela a la historia de amor y al *sex-appeal* y la popularidad de la telegénica Martina García, no convence del todo en términos de la historia y la dramaturgia. No es casual que en la novela de Santiago Gamboa este personaje apenas sea secundario y en la película, en cambio, por momentos se convierta en el *leitmotiv* mismo: la adaptación desde el principio definió a qué le apostaba.

Más allá de los reparos tecnicistas en lo que a la construcción del guion se refiere, el caso es que, por esos problemas, este es un *thriller* que escasamente entretiene al espectador y no lo envuelve ni lo apasiona como debería ser y como es la obligación de todo *thriller*. Aunque es cierto que se trata de una película con muchas virtudes, empezando por su impecable producción, por el talento de su director, que ya tiene perfeccionado el oficio para recrear historias con imágenes (lo que no necesariamente implica una efectiva dramaturgia en su puesta en escena) y por esa reflexión de fondo que hay sobre la corrupción y la injusticia en este país, que es una constante en el cine de Cabrera. Eso, a pesar de que la recurrencia a esta realidad a veces se vea desvirtuada por el tratamiento que les da a sus películas, en las que parece querer quedar bien con todos, con su pasado ideológico, con su interés por comentar el país, con la taquilla, a la que trata de estimular con salidas populistas, y con los coproductores, que le exigen incluir ciertos actores y personajes.

> Cabrera hace parte de una generación que encuentra con dificultad una solución de continuidad con su mili-

> tancia de juventud. Conscientes de la injusticia de nuestro sistema social y a la vez limitados por los compromisos y las responsabilidades que tuvieron que asumir en él, la actitud crítica se transforma. De un lado el pueblo, que siempre sufre y nunca se queja, es simpático. Del otro la burguesía, que lo sabe todo y no le importa, es aborrecible. El espectador, burgués o proletario, no es ni lo uno ni lo otro y la contradicción real que jalona la realidad de nuestro país es reducida a una simple oposición narrativa.[38]

Y es que el cine de Cabrera, salvo *Ilona llega con la lluvia* (1996), siempre está reducido a esas posiciones simplistas, donde la caricatura y el humor populista (que no popular, hay que insistir), son las claves que están de fondo en sus personajes, conflictos y situaciones. Parece que esta es su fórmula para llegar a ese gran público que, al menos en una ocasión, con *La estrategia del caracol,* ya consiguió.

Este director preguntaba en una entrevista, refiriéndose a la posición de los críticos de cine frente a su trabajo: "¿Cómo esperan que haya buenas críticas para una película si uno hace películas para el público?".[39] Lo que Cabrera no considera, muy a pesar de su larga experiencia en el cine, es que para dejar contento a todo mundo con una película no se puede llevar a extremos sus planteamientos, como lo hace él con sus filmes, aunque lo que sí es posible, y la historia del cine está llena de ejemplos, es conciliar el gusto de la crítica con el del público.

Aun así, estamos ante uno de los más importantes directores del país, porque tiene una considerable filmografía, porque ha sabido recibir el beneplácito del gran público, porque es dueño de una pericia que ha ganado a lo largo de los años con

38 "La estrategia del director", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 74, 2006, p. 37.
39 Paul Bardwell, "Una carta de amistad y un catálogo de amor". Entrevista con Sergio Cabrera, *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 39, 1996, p. 79.

el lenguaje del cine y porque es uno de los cineastas nacionales más reconocidos en el exterior.

En cuanto a *Satanás*, de Andrés Baiz, se trata de una película con una propuesta muy particular. Sus personajes y situaciones siguen estando conectados con la realidad conflictiva del país, pero, sobre todo, con esa naturaleza violenta y maligna de muchos colombianos, que es la causa de buena parte de los problemas de la nación. Es una película que en su momento fue muy esperada, en parte por la resonancia que ya tenía la novela homónima de Mario Mendoza en que se basó. Este filme es la ópera prima de un joven director que, como ninguno de los debutantes de su generación, consiguió un producto de gran factura y profesionalismo.

La premisa de la película lleva aún más allá la problemática del país, porque su historia es la "prueba" de que el diablo habita el llamado "país del Sagrado Corazón". La novela y la película están basadas en la matanza que Campo Elías Delgado, un colombiano ex combatiente en la Guerra de Vietnam, realizó en un restaurante bogotano dos décadas atrás. Un episodio con resonancias de *Taxi Driver* (¿habrá visto Campo Elías este filme de Martin Scorsese?), que ya había sido material para una película en el país: *El gato escaldado le teme a la piel fría* (Juliana Barrera y María Cristina López, 2002).

Pero lo que hicieron Mendoza y Baiz con este episodio fue llevarlo más allá del mero seguimiento al trágico personaje: acompañaron su historia con dos subtramas, también separadas entre sí, que apenas convergen al final con la central. Aunque por momentos no funciona del todo esa narración —que además está de moda— de tres historias distintas entrelazadas, en el fondo parecen estar unidas por el espíritu maligno que las ronda, por esa naturaleza criminal, malvada o pecaminosa que poseen sus personajes.

Porque el satanás al que hace alusión el título no es tanto el psicópata en potencia que la protagoniza, sino ese que muchos llevan por dentro, que los hace débiles, mezquinos, corruptos o criminales; desde el sacerdote que peca y reza, hasta la mujer que accede a hacer parte de una empresa delictiva. Satanás está en el ambiente, traducido en las ambiciones y en la mirada de los personajes. Una perfecta alegoría a toda la situación que desde hace décadas vive el país y que, como este texto lo ha ido registrando, el cine ha reflejado con avidez: Colombia es un infierno y los cineastas sus más fieles cronistas.

No menos malignos y aún más descarnados son los personajes de *Perro come perro,* de Carlos Moreno, que si bien están construidos con la estilización del *thriller,* no por eso dejan de ser menos familiares a la realidad nacional en su vertiente delincuencial. En esta cinta, la ética corrupta y violenta de los personajes se origina en que todos deben algo o lo quieren conseguir, y en que cada uno de ellos está en la capacidad y tiene la disposición de traicionar y hasta de eliminar a los demás. Es por esta condición de los personajes que el relato mantiene una tensión constante, la misma que su director sabe administrar y aumentar progresivamente en intensidad hacia un final que se intuye será trágico, pero que, aun así, se espera con tensa expectativa. Tal vez sea esta la mayor virtud de la película, esa habilidad para sostener la narración con una atmósfera densa e inquietante, a pesar de la trama básica y recurrente de traición, engaño y muerte.

Víctor Peñaranda, su protagonista (interpretado por Marlon Moreno, el actor que tomó el relevo en el cine colombiano como figura principal, lugar ocupado por Róbinson Díaz en los años noventa y por Frank Ramírez en la década anterior), hace parte también de esta ética, y el espectador se ve obligado a identificarse con él, no solo porque es desde su punto de

vista que se cuenta la historia, sino porque usa la vieja excusa de que hace lo que hace por su hija, de que la familia justifica cualquier traición, más si es contra otros criminales. Aun así, la construcción de este personaje es otro de los aciertos del filme, porque con unos pocos trazos y un casi permanente mutismo, consigue la fuerza y la verosimilitud con que logra ponernos de su lado. Es un antihéroe planteado con solidez, que además nos cuestiona sobre esa capacidad del cine para poner al espectador del lado de un personaje criminal e inmoral, incluso demasiado frío y sanguinario.

Por último, en este tópico de universos corruptos y delincuenciales, hay que mencionar dos películas que están en las antípodas de las clasificaciones de los realismos. Ambas hablan de problemáticas colombianas, apelando a planteamientos estéticos y narrativos opuestos entre sí, pero además audaces, cada uno a su manera. Una es el extremo del realismo (*PVC-1,* de Spiros Stathoulopoulos, 2008) y la otra (*Te amo, Ana Elisa,* de Róbinson Díaz y Antonio Dorado, 2008) es la deformación grotesca de la realidad por vía del esperpento, ese género acuñado por Ramón María del Valle-Inclán que no tiene nada que ver con el uso peyorativo que comúnmente se hace de este término.

Te amo, Ana Elisa es una cinta que ráudamente recorre muchos de los males de Colombia, desde la violencia y la pobreza de los barrios marginales, pasando por los *traquetos,* las drogas y los profetas embaucadores, hasta ese imperativo del beneficio personal por encima de los demás, que parece carcomer a medio país. Un relato que en su desmesura es tan fiel a la desmesurada realidad del país como cualquier película realista.

PVC-1, por su parte, cuenta la insólita y trágica historia de aquella mujer a la que algunos años antes en Colombia, para extorsionarla, le "instalaron" un collar-bomba. Pensar en lo dramático que fue para ella, para su familia y para quienes la

socorrieron, aquella última hora y media de su vida, bien puede justificar esa decisión de orden técnico, el plano único, que definió la concepción total del filme. Ante tales circunstancias, en los momentos de mayor excitación, el relato en tiempo real aumenta la tensión, el realismo y la inminencia de un trágico final. Es como hacer testigo presencial al espectador de un momento de excepción, del inevitable curso del destino que en mala suerte le toca vivir a esta mujer y a sus allegados. Pero si bien la impresionante anécdota justifica en términos dramáticos este recurso, al mismo tiempo es una limitación, porque lo reduce todo, precisamente, a esa anécdota y su drama inmediato, lo cual no deja de tener ciertos tintes de sensacionalismo en el tratamiento escogido. Y en contrapartida, por reducirlo todo a una anécdota contada en plano secuencia, se pierden las innumerables posibilidades argumentales y dramáticas para reflexionar sobre el contexto social y político que hizo posible tal atrocidad, así como unas más profundas implicaciones de la construcción y el desarrollo de los personajes.

Realidad y marginalidad

Entre la esperanza y el destino trágico

Para qué zapatos si no hay casa
Víctor Gaviria, *La vendedora de rosas*

En 1978, Luis Ospina y Carlos Mayolo hicieron *Agarrando pueblo,* esa incisiva burla a lo que ellos mismos bautizaron "pornomiseria", una tendencia que se apoderó del cine colombiano, en especial del "cortometraje del sobreprecio",[1] en la que se hizo frecuente la explotación de la marginalidad con claras intenciones de venderla de forma sensacionalista. Después de tanto tiempo, el cine nacional no ha podido dejar de abordar el tema de lo marginal, por la misma lógica que hila este texto sobre la necesidad de reflexionar y reflejar la realidad. Pero mientras en el documental se sigue viendo abundante pornomiseria, se ha operado un cambio en la forma en que los cineastas, al menos en la ficción, tratan el asunto.

---

1 El término "cortometraje del sobreprecio" es un genérico usado para referirse a poco más de novecientos cortos, de ficción y mayoritariamente documentales, realizados durante la década del setenta como producto de un conjunto de normas legislativas orientadas a fomentar la industria del cine nacional. Recibió este nombre porque el dinero para hacer estos cortos, que se presentaban antes de cada largometraje en las salas de cine, era recaudado con un monto adicional que se cobraba en las boletas para entrar al cine.

No son muchas las películas colombianas que tienen como tema central la marginalidad, apenas un puñado en el período estudiado, y todas ellas sin atisbo alguno de los recursos, el punto de vista y el facilismo de la vieja pornomiseria. La prueba patente de esto se puede apreciar en la más representativa de todas, *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998), esa película que se ha convertido en un referente tanto nacional como latinoamericano y mundial del acercamiento que el cine puede hacer a ese tipo de marginalidad extrema que son los niños de la calle. Esta cinta está en el centro de lo que ya es una tradición del cine latinoamericano, que fuera iniciada por *Los olvidados* (Luis Buñuel, 1951) y que en los últimos años se ha identificado con un término acuñado inicialmente para cierto tipo de literatura estadounidense (Raymond Carver, Charles Bukowski) y luego latinoamericana: el *realismo sucio.*

> El realismo sucio fue una denominación con la que se agrupó a una serie de filmes de violencia urbana que a través de procedimientos documentales reconstruyen el relato dramático de personajes marginados socialmente y excluidos del consumo. En estas películas, los huérfanos, los olvidados, los desempleados, los delincuentes son mirados sin las consideraciones pintorescas y paternalistas de la era de oro del melodrama y el musical.[2]

Antes de continuar con el realismo, es necesario precisar que el concepto de *marginalidad* apunta a cierto tipo de relación entre la sociedad y el individuo o un sector de esta. Es una relación de ruptura o distanciamiento, donde unos no participan de los privilegios sociales, educativos o económicos

2 Christian León, "Realismo sucio y marginalidad en el cine latinoamericano", *Leedor,* [en línea], 26 de octubre de 2006, disponible en: http://www.leedor.com/notas/ver_nota.php?Idnota=1925. Consultada el 8 de noviembre de 2007.

de los demás. En general, esta condición aparece asociada con la miseria, la pobreza y la falta de oportunidades, y sus principales consecuencias son la delincuencia, la inestabilidad familiar y las reacciones emocionales y morales negativas. En la marginalidad que se refleja en el cine colombiano, se pueden ver todas estas características, pero en medidas que llegan a desmentir o contradecir los lugares comunes o las ideas preconcebidas.

Por ejemplo, sólo en la mitad de las películas estudiadas las historias y personajes están vinculados con la criminalidad con que siempre se los asocia. De igual forma, esta condición no necesariamente implica mezquindad y arribismo, así como tampoco la bondad y la simpleza "propia de la gente humilde" que a veces románticamente se les endilga. Hay de todo en estas historias; pero en cada caso, si bien pueden encontrar una justificación en su condición de marginalidad, también queda demostrado, con el acercamiento que hacen los directores a sus dramas (porque todos son dramas, cuando no tragedias), que son expresión de un complejo universo donde la fuerza del humanismo, sometido a condiciones extremas, alcanza las más diversas manifestaciones, desde la crueldad con mala conciencia o sin ella *(Como el gato y el ratón, La vendedora de rosas),* hasta la fraternidad y la solidaridad que despierta el compartir las adversidades y la condición de marginales *(La estrategia del caracol, Buscando a Miguel* —Juan Fischer, 2007—).

La falta de educación, naturalmente, es a la vez causa y consecuencia de la condición de marginalidad, y eso también determina la dinámica con que se construyen y se desarrollan las historias, desde la concepción del lenguaje (que se refleja en los diálogos y su verosimilitud), pasando por la forma de relacionarse entre sí los personajes (las mencionadas crueldad o solidaridad), hasta las salidas que buscan para superar su condición (muchas veces ingenuas o torpes). Esto último está

vinculado con sus formas de ver el mundo y de entender la vida, que las más de las veces resultan de una naturaleza tan primaria que sorprende tanto a cineastas como a espectadores. Es una cosmovisión que, en muchas ocasiones, no les permite ver más allá de lo que implica satisfacer las necesidades, ya sea materiales o personales. Por eso los objetivos de los personajes de estas historias son la mera supervivencia *(La vendedora de rosas),* ir en pos de oportunidades mejores *(La nave de los sueños* —Ciro Durán, 1996—, *Paraíso Travel* —Simon Brand, 2008—), conseguir una mejor calidad de vida (*Como el gato y el ratón, Amar y vivir* —Carlos Duplat, 1990—), o incluso obtener una suerte de redención (*La sombra del caminante, El séptimo cielo* —Juan Fischer, 1999).

Aunque es cierto que esta naturaleza primaria, que sólo tiene en la mira satisfacer necesidades básicas, también les otorga una perspectiva de la vida que les puede dar cierta lucidez y una desconcertante claridad para definir su mundo y a sí mismos, y que únicamente puede ser producto de esas condiciones. Tal cosa se puede apreciar en personajes como el abogado interpretado por Frank Ramírez en *La estrategia del caracol,* o el indigente que socorre al protagonista de *Buscando a Miguel,* o el gamín de *La vendedora de rosas* que pronuncia la demoledora frase que sirve de epígrafe a este capítulo, una frase que no es producto de los guionistas, sino que fue escuchada de labios de un niño de la calle por Víctor Gaviria en su proceso de investigación para la película.[3]

Por otro lado, como en los filmes relacionados con el conflicto, en estas historias sobre la marginalidad en el país tampoco hay presencia del Estado, muy a pesar de ser un problema que le

3 Oswaldo Osorio, "El actor natural siempre lleva su vida a cuestas". Entrevista con Víctor Gaviria, *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 80, 2007-2008, p. 30.

compete directamente, tanto en sus causas como en el control o solución de sus consecuencias. La presencia del Estado, cuando ocurre, está dada como un elemento de presión o represión, que llega a hacer más difícil la situación de los personajes. De hecho, en otra película emblemática de esta categoría, *La estrategia del caracol,* el cometido de los protagonistas es luchar contra quienes quieren desalojarlos del inquilinato, un desalojo que no solo está respaldado por el Estado (la policía y el sistema judicial), sino que es ejecutado por estos mismos representantes suyos.

En esa medida, en muchos casos, parte de la sobrevivencia o la búsqueda de oportunidades tiene que ver con burlar o esquivar la ley y sus instituciones, porque, por definición, los "marginales" son tales porque no son tomados en cuenta por estas instancias y son excluidos de los beneficios del sistema. Y cuando los hacen partícipes, como sucede en *Como el gato y el ratón* (les llevan la luz eléctrica a su barrio de invasión), lo hacen apenas a medias, lo cual se convierte en un problema tal vez mayor, como ocurrió en la misma película, cuando al querer terminar el trabajo que el Estado no hizo (llevarles la energía no solo al alumbrado público, sino también a las casas), se desató en el barrio una batalla que prácticamente terminó con él.

Por último, habría que decir que hay historias, casi todas, en las que no existe siquiera presencia del Estado o sus instituciones, lo que recalca la condición de marginalidad de los personajes y su mundo: *Rodrigo D., La vendedora de rosas, La nave de los sueños, Buscando a Miguel, La sombra del caminante, El séptimo cielo, Paraíso Travel.* No hay presencia del Estado en estas películas porque, como son el reflejo de la realidad, esta situación es el estado natural de las cosas en este país.

De otro lado, la mirada que se les hace a estos universos dista mucho de la que había en décadas pasadas, cuando la realización cinematográfica, como en general casi todas las artes

ligadas a la realidad, estaba cruzada por una conciencia social y política de tipo crítico, cuando no activista.

Así lo sostiene Christian León en sus reflexiones sobre el realismo sucio en el cine latinoamericano:

> Frente a la retórica paternalista y redentora que el cine latinoamericano de los sesenta heredó del neorrealismo italiano, el realismo sucio presenta un relato disolvente abierto por la estética nihilista del registro directo. Contra el realismo mágico que caracterizó a una cierta modernidad poética de los setenta y ochenta, el cine de la marginalidad articula una estética desencantada reacia a toda idea de utopía y progreso.[4]

Esto queda plenamente ilustrado con la película *La vendedora de rosas,* un descorazonador relato que tiene por tema a las niñas de la calle, y que en su esencia habla de su desamparo, no solo por parte del Estado y la sociedad, sino también de sus familias y, por momentos, hasta de sus amigas. Como en ninguna otra, en esta película se hace patente la desarticulación de la familia como una de las consecuencias de la marginalidad y, al mismo tiempo, como una de las principales carencias y fuente de buena parte del malestar de este sector de la sociedad. La película es una adaptación del relato *La vendedora de cerillas,* de Hans Christian Andersen, el cual, a pesar de sus escasas tres páginas, es captado en toda su esencia en este largometraje, en el que el director utiliza recursos tan certeros como el paralelismo entre los delirios de muerte que tiene aquella niña decimonónica por culpa del hambre y el frío, y los delirios, producidos por el *sacol* (pegamento industrial), de una niña que vende rosas en las calles de Medellín y que lo único que quiere es morirse, como

4 Christian León, "Realismo sucio y marginalidad en el cine latinoamericano", op. cit.

la niña del cuento, para reunirse con su abuela, que es la única persona con quien se ha sentido amparada y parte de algo.

En esta película, el director mantiene su método de trabajar con actores naturales y construir el guión y los diálogos a partir de la larga tarea de investigación y convivencia que ha tenido con ellos. Ahí es donde reside la fuerza de su cine y esa cercanía que le permite comprender ese universo y descubrir la ternura que hay en esos personajes y la dramática poesía que se puede encontrar en su entorno. Dice Gaviria:

> En este sentido yo no hago cine antropológico porque estoy *dentro* del mismo grupo. No voy a un sitio a ver qué está pasando, no; voy a un sitio para tratar de encontrar lo que nos une a todos y respuestas a unas preguntas que son las de toda una ciudad, una región, un país.[5]

Decir que *La vendedora de rosas* es una película sobre el desamparo de las niñas de la calle, significa que ese es el hilo conductor a partir del cual Gaviria articula, como en toda su obra, una mirada sobre la ciudad: todo está conectado en una sociedad como la de Medellín, las causas por las que estas niñas se aventuran a sobrevivir en las calles, la marginalidad del entorno del que proceden, la violencia producto de esta marginalidad y de la presencia del narcotráfico, la indiferencia de la "otra ciudad" frente a estas problemáticas y las insólitas relaciones que establecen estas niñas con su mundo, porque tienen que tener actitudes de gente mayor y tomar decisiones como si fueran personas adultas. No obstante, aunque todas estas circunstancias de la marginalidad y la ciudad están expuestas en la película, no aparecen planteadas en forma de

5 Jorge Ruffinelli, *Víctor Gaviria. Los márgenes al centro,* Madrid, Casa de América, Turner, 2005, p. 80.

denuncia por el director, quien tampoco hace juicios morales sobre sus personajes, aun cuando se trata de los más temibles y reprochables moralmente, como el *Zarco.*

> No hay en el cine de Gaviria un "discurso" de clase social, ni una vocación de denuncia directa, ni un esquema convencional de "explotados" y "explotadores". La responsabilidad social por las condiciones de vida (sin futuro) de esta "otra realidad", no le pertenece a un solo sector o a una clase, sino a todos. En vez de articular una visión maniquea, Gaviria elige desnudar a toda la ciudad oculta, con lo complejo de sus relaciones, y con la decisión de no reducirla a un esquema de bien-y-mal que, en definitiva, al señalar a unos pocos "culpables", sólo acaba tranquilizando la conciencia de los espectadores.[6]

Aunque atrás se calificaba esta película como descorazonadora, porque sin duda la idea del desamparo atraviesa toda la historia y es coronada por un trágico final, también hay en ella la presencia de sentimientos que no son para nada negativos y que son los que hacen de este filme un relato tan conmovedor y entrañable. Ese sentido de solidaridad y hasta de desprendimiento de algunos de los personajes, sobre todo las niñas, es descrito y recreado con la fuerza y la calidez necesarias para que el espectador dimensione la humanidad de esos seres. Es admirable la ternura con que Gaviria observa este mundo femenino y sus avatares —comenta Jorge Ruffinelli en su completísimo libro sobre el director, ya varias veces citado.[7]

También es de admirar la disposición y la habilidad de Gaviria para llegar a instancias tan lejanas a su condición, esto es, la marginalidad, la infancia y la naturaleza femenina. Ya lo había hecho con *Rodrigo D.* y lo repite con esta cinta, pero

---

6 Ibíd., p. 28.
7 Ibíd., p. 162.

ahora con un pulso más firme desde el punto de vista cinematográfico, en especial en la construcción del relato. Con estas dos películas, el director demuestra que el suyo es un estilo único y sorprendente, que se ha entregado a la tarea de acercarse a los problemas de su ciudad y entenderlos, pero no con la mirada del académico y ni siquiera la del cineasta fascinado por la imagen y las oscuras anécdotas, sino con la del humanista y el poeta.

Hay otra película que se dedica a conocer este universo de la calle, pero desde los indigentes y recicladores de Bogotá. Se trata de *Buscando a Miguel* (Juan Fischer, 2007), un filme que es capaz de sostener su narración y sus personajes en la lógica de su historia, si bien podría considerarse un tanto forzado y trillado el camino que el director eligió para entrar al mundo de la gente que vive en la calle (un político que queda con amnesia). De hecho, la clave del relato está en ese gran contraste que hay entre el personaje que vemos en los primeros diez minutos, el político elitista y corrupto, y ese otro en el que se va convirtiendo al contacto con el mundo de la calle y su gente luego del "borrón y cuenta nueva" de su memoria. Los dos personajes que conoce en la calle, el travesti que lo rescata y el reciclador que le salva la vida, son la cuota de humanismo de la historia, sobre todo el primero, quien a pesar de ser interpretado por una mujer, Laura García, resulta no solo convincente, sino algo así como la conciencia de ese mundo. Se trata de una película imperfecta, sobre todo por la concepción visual y por su abrupto desenlace, pero es una historia honesta en el acercamiento que hace a ese universo y en la forma como aborda y quiere entender la marginalidad, haciendo énfasis no solo en el aspecto social, sino también en el humanista y afectivo.

Esta película tiene algunos elementos en común con el primer filme de Fischer, *El séptimo cielo* (1999), una cinta que se desarrolla también en un ambiente marginal, el de los latinos

de Nueva York, e igualmente con un personaje central cruzado por la desventura. Ambas películas evidencian a un director honesto con sus temas e historias y con talento para crear universos urbanos, y unos personajes que, en su construcción y en las relaciones que establecen con los demás, nos revelan algo de esos universos.

Se trata de la historia de Joselito, un inmigrante colombiano que intenta recomponer su vida luego de haber sido expulsado de la marina. Pero cuando a Joselito se le pierden los ahorros de su hermano, se dispara una serie de acontecimientos, casi todos ellos adversos y trágicos, que constituyen la trama de la película y la excusa para hablarnos un poco de la vida de los colombianos en "el país de las oportunidades". Lo que plantea el filme es que muchos de los colombianos (y por añadidura, de todos los latinos) que recalan en el país del Norte, únicamente pueden ser contratados para limpiar, y mientras más limpian el mundo de los gringos, más se ensucian ellos. Para muchos solo es posible tener una dignidad a medias: la ex novia que vende su cuerpo a miradas lascivas, la madre que se mata aseando apartamentos, o Joselito que barre y lava sanitarios y en sus tiempos libres es sospechoso de narcotráfico y hostigado por otros latinos. No obstante, hay una intención de redención en los personajes, tanto por vía del trabajo como por la idea fija de no perder nunca la esperanza, de cumplir su sueño y, por qué no, de obtener un triunfo como atleta en la maratón de Nueva York.

También son marginales, a causa del "sueño americano", los personajes de *Paraíso Travel* (Simon Brand, 2008), una película basada en una novela de Jorge Franco Ramos, en la que una pareja pasa por "el hueco" a Estados Unidos luego de una penosa y trágica travesía. Pero, a diferencia de Joselito, Marlon, el protagonista de este filme, se encuentra con un grupo de personas en Nueva York que lo acogen y le brindan apoyo. Este

personaje es aún más marginal que todos los demás, pero entre todas las limitaciones y penurias que vive, también hay una suerte de sentimiento de esperanza y superación. Sin embargo, la otra cara de la moneda es su novia, Reina, quien lo arrastró en su sueño al paraíso del Norte, pero quien llevó la peor parte, pues tuvo que prostituirse para sobrevivir.

Esta es una película tremendamente bien hecha en los aspectos cinematográficos, desde la concepción visual hasta la construcción del relato, a pesar de las motivaciones de sus personajes (sobre todo del protagonista, que lo hace todo por una burda obsesión sexual) y de la empatía que difícilmente se pueda tener con ellos justo por esas motivaciones; pero esto no impidió que contara con el beneplácito de la taquilla, porque la película sin duda conectó con el gran público.

La mirada de este éxodo de colombianos hacia Estados Unidos es complementada por una historia de polizones: *La nave de los sueños* (Ciro Durán, 1996), una película que circunscribe su argumento a lo que ocurre en el interior de las bodegas de un barco carguero, donde se han ocultado cinco latinos para llegar a Estados Unidos. En su interacción durante toda la travesía, que no necesariamente es amigable, quedan expuestas las circunstancias y las razones que llevaron a que estos tres hombres y dos mujeres tomaran aquella decisión. La ilusión de dejar de ser los marginados que son en su país es la motivación básica, sin pensar que tras de sí arrastran esa marginación, como se comprueba en las dos películas de inmigrantes recién reseñadas.

Esta película hace parte de la estrategia de producción del G-3,[8] en la que participa Ciro Durán por Colombia, y, como

8 El G-3 es un acuerdo comercial que existe entre Venezuela, México y Colombia, que les permite a realizadores de los tres países hacer coproducciones y beneficiarse de ciertas facilidades de circulación de las películas, puesto que estas aparecen con la triple nacionalidad.

siempre, sus películas están pensadas para contener todos los elementos con los que pueda conseguir un equilibrio entre un producto atractivo al público por su tema, sus personajes y sus recursos argumentales y narrativos, pero también con la intención de fondo que evidencia su preocupación por reflexionar sobre una realidad específica del país.

Esa conjunción de elementos es referida por el crítico Hugo Chaparro Valderrama con un ambiguo tono que no aclara si lo que dice es una cualidad o un defecto:

> Se pueden disfrutar entonces en esta nave los géneros que nos han presentado a personajes como estos: el breve melodrama de la muchacha que trata de salvar a su familia enviando dinero desde Nueva York y arriesgando su vida por la de su marido; el cine de violencia que transcurre en los enfrentamientos navajeros del sicario y el resto de los polizones; la parodia intelectual que muestra al hijo de Pablo Neruda como una caricatura de tantos otros hijos que en el mundo han sido [...].[9]

Alineada con la temática de estas dos películas hay otra con una particular variante, *Riverside* (Harold Trompetero, 2009), también un drama de inmigrantes en Nueva York. La premisa de la historia es la de una pareja compuesta por un colombiano y una rusa que, luego de tener una lujosa vida, terminan viviendo bajo el puente de Brooklyn. Dicha premisa parece funcionar en una farsa o una comedia, pero se decanta por un duro drama cargado de patetismo en sus situaciones y personajes. Lo cierto es que si se olvida la incompatibilidad que hay entre lo cómico de la premisa y lo dramático de su desarrollo, la película resulta un sólido drama llevado con pulso firme en la dirección y en las interpretaciones.

---

9 Hugo Chaparro Valderrama, "El Sagrado Corazón de Jesús", *Kinetoscopio*, Medellín, núm. 40, 1996, p. 119.

El fin del "sueño americano" y el obcecado deseo de regresar al país natal son las ideas que le dan fuerza a esta historia, ya que a las penurias económicas se les suma el frío extremo del lugar. Por ello, la idea de la cálida Barranquilla hace más desesperada la visión de este par de desheredados de la fortuna que se niegan a perder su rancia dignidad. Su final resulta tan desconcertante como cuestionable, pues el relato cambia allí de tono hacia la fábula cómica.

Tanto este final como el de *La nave de los sueños,* que también es resultado de un giro sorpresivo —igualmente inverosímil— y sobre todo incierto, resultan muy significativos para la lectura que se pueda hacer acerca de la mirada del cine colombiano en relación con estos temas. Los finales de estas películas que hablan sobre la marginalidad en Colombia, contrario a lo que podría pensarse, no son siempre trágicos, incluso son finales abiertos, tan comunes en el cine que habla de la realidad, como cuando *El ladrón de bicicletas,* la película de Vittorio de Sica, termina sin que el protagonista solucione su problema, puesto que el problema del desempleo en la realidad aún no estaba resuelto. En los finales de estas películas, en cambio, hay una esperanza para los personajes, o al menos su intención de continuar luchando por sobrevivir o, incluso, salir de la marginalidad. Así que estos finales se mueven entre la tragedia y la confianza, y las dos últimas películas por comentar dan cuenta de estos extremos: *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993) y *Como el gato y el ratón* (Rodrigo Triana, 2002).

La película de Cabrera es otro de esos hitos del cine colombiano, el mayor, si se tuviera en cuenta solo la popularidad y el éxito de taquilla con que contó, y que lo convirtieron en un fenómeno sin precedentes, aún no igualado, del cine colombiano. La cinta, desde su origen, está anclada en la realidad del país, como todo el cine de Cabrera (salvo *Ilona llega con la lluvia*),

pues el guion partió de una noticia de prensa en la que se relataba cómo los habitantes de un inquilinato de Bogotá, cuando iban a ser expulsados del inmueble, se llevaron la casa, ladrillo por ladrillo, dejando apenas el lote vacío. Con esta anécdota, el director apeló a los recursos que caracterizan su cine: un coro de personajes representativos de distintas tipologías, polarización entre héroes y villanos (una contraposición regida por la diferencia social o ideológica), la cultura popular como la clave para la lógica de la puesta en escena, y un humor inconsistente, por su tendencia al chiste fácil y populista.

El recibimiento de *La estrategia del caracol* por el público y parte de la crítica no ha sido igualado aún por producción alguna, sin que necesariamente se trate de una obra maestra. De todas formas, el entusiasmo por esta película invadió hasta a los más exigentes, como al crítico Luis Alberto Álvarez, quien se refirió a ella en estos términos:

> Es obligación reconocer que lo logrado en esta película es un enorme salto cualitativo, la creación de una obra redonda, impecable, vital, cine del mejor y del que podemos sentirnos orgullosos. *La estrategia del caracol* es una película a la que no hay que perdonarle nada, con la cual no se necesitan actitudes paternalistas, una película que vale por sí misma y que es el fruto de una bendecida colaboración de talentos, una obra individual y colectiva que tiene su metáfora no pretendida en la propia historia que cuenta: la de una intensa, alegre e inventiva coordinación de esfuerzos para una causa común.[10]

Sin duda es un juicio superlativo para una película que no ha resistido muy bien el paso del tiempo, y en la que incluso en su momento se evidenciaban las costuras de humor raso,

10 Luis Alberto Álvarez, *Páginas de cine*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1998, vol. 3, p. 89.

populismo y caricaturización de unas supuestas tipologías de colombianos, además del maniqueísmo con que está planteada su historia entre pobres dignos, nobles y solidarios, frente a oligarcas y funcionarios mezquinos, desagradables e inmorales. Todo esto para materializar una fábula urbana sobre la unión de los pobres y marginados que, con su ingenio, trabajo, sacrificio y entrega por el bien común, consiguen combatir y burlar al sistema, obteniendo una victoria moral, aunque terminen peor que como estaban: en un lote de invasión en la periferia, sin servicios públicos y con una casa por construir. Pero lo importante, según la tesis del director y sus guionistas, lo cual fue en buena parte la razón de su éxito masivo, es que terminan juntos y con el corazón henchido por haber mantenido su dignidad intacta.

Por el contrario, un final que no tiene nada de idealista ni generoso con la naturaleza moral de los marginados es el de *Como el gato y el ratón*. Para reflexionar o poner en evidencia esta naturaleza, que por añadidura hace referencia al país mismo, Rodrigo Triana y su guionista, Jörg Hiller, eligieron un barrio de invasión bogotano, un barrio "subnormal", como lo llaman los funcionarios y los periodistas. En este lugar se concentran muchos de los aspectos que definen la problemática de Colombia: desplazamiento, desamparo, doble moral, carencias materiales, desgobierno, violencia, injusticia social, y un penoso etcétera que muchos colombianos niegan o, lo que es peor, observan con criminal indiferencia. Hay paz y armonía, hay solidaridad y propósitos en común, como en la película de Cabrera; pero con tanto problema al acecho y con el miedo y la violencia como elementos prácticamente inherentes a la conciencia colectiva (porque es una comunidad de desplazados por la violencia en los campos del país), esa armonía y ese equilibrio son precarios.

Como si de una confrontación tercermundista y contemporánea entre Montescos y Capuletos se tratara, esta película

plantea como conflicto central una guerra, fratricida y absurda, como son todas las guerras. Solo que el amor romántico y trágico, que constituye la esencia del relato shakesperiano, aquí degenera en violación y ultraje sentimental. Claro que el filme se cuida antes de presentarnos, desenfadada y tranquilamente, a sus personajes y el universo que habitan, describiendo las condiciones sociales y materiales del barrio, así como a los integrantes de las dos familias y la relación que tienen ellas entre sí y con el barrio. También nos da a conocer otros personajes clave de este universo y del relato, prescindiendo de estereotipos y caricaturas, salvo por cierta funcionaria que tal vez se lo merecía. Pero cuando ya el espectador conoce esa realidad y su dinámica y cree que el interés de la historia está centrado en un estudio antropológico y social, en un retrato de costumbres sobre la vida de la gente en un barrio marginal, el relato le "saca el cobre" a los personajes, develando su verdadera naturaleza, esa naturaleza nacional de intolerancia, violencia y mezquindad, y entonces la historia empieza a cambiar de tono. Primero se torna oscura, como comedia negra, para ir enturbiándose mucho más en dirección de la tragedia y luego de la hecatombe.

Así, esparcidos como quedan los personajes de esta película en esa cancha, está diseminada la marginalidad por todo el territorio colombiano, incluso más allá de sus fronteras. La ausencia del Estado, la violencia, la relación con la criminalidad, la evidente falta de educación y oportunidades, así como un acercamiento por lo general honesto y sin muchos signos de la vieja pornomiseria, concentrándose incluso más en el aspecto humano que en el social, son las principales características de la construcción que hace el cine colombiano de la marginalidad del país. Son historias que, además, casi siempre han contado con la simpatía del público y que son el principal punto de contacto de la cinematografía nacional con el cine latinoamericano y su tradición social y realista.

Realidad, cotidianidad e idiosincrasia

¿Cómo somos los colombianos?

A veces puede fallarles la memoria, a veces puede fallarles la responsabilidad, a veces puede fallarles la ética: siempre, en el momento en que es más necesario, les falla el carácter

William Ospina

La realidad no siempre es problemática, por supuesto. En el cine colombiano hay una insistencia por mostrarla de esta forma, porque son los problemas que se presentan en la realidad los que más preocupan a los realizadores, quienes, en su calidad de artistas, quieren reproducir esa realidad para comprenderla, para hacer tomar conciencia al espectador y, eventualmente, contribuir con la solución de esos problemas. También este tipo de realidades resultan más ricas y atractivas desde el punto de vista argumental y dramático. Decía el director Ricardo Coral-Dorado cuando se le preguntaba en un panel por los temas del cine nacional:

> Básicamente creo que estamos tratando de descubrir una identidad a través del audiovisual, a través del cine de ficción. En este tratar de descubrir cosas, no sé si haya temas imperativos, o sea, obviamente la violencia es un tema

> imperativo, porque somos colombianos, vivimos aquí y no hacemos películas en Bélgica.[1]

No quiere decir esto que la identidad y la realidad del país siempre tienen que ver con el conflicto; pero es un hecho que las películas sobre estos temas son más certeras, más fieles a esa realidad y más elocuentes en la definición de la identidad nacional. Porque la realidad que se refiere a otras cosas, en especial al "colombiano común y corriente", por lo general es vista por el cine con unas características un poco más cuestionables que las "películas del conflicto". Y son cuestionables porque, paradójicamente, tienden a distanciarse más de esa realidad, a caer en erráticas lecturas sobre la sociedad colombiana, en estereotipos o caricaturas, y a hacerle el juego a los artificiales imaginarios creados por los medios de comunicación, en especial por la televisión. El mismo Coral-Dorado afirmaba en aquella ocasión que

> La televisión nos está entregando valores pre-modernos [...] valores que pertenecen a una etapa del desarrollo social que definitivamente ya no estamos viviendo, y que educan fatalmente a las masas, porque esa es nuestra educación audiovisual permanente.[2]

Para mediados de la primera década del presente siglo, había un mal ambiente, generado por parte de ciertos sectores de la llamada "opinión pública", alrededor de la supuesta saturación de películas relacionadas con el conflicto.

> Este público exigente reclama historias sencillas, gente común, clase media. Reclama la dignidad de pagar la cuota

1 Víctor Gaviria, "La realidad, la ficción, la ficción, la realidad...", *Kinetoscopio*, Medellín, núm. 48, 1998, p. 85.

2 Ibíd., p. 87.

> del carro, el heroísmo del adulterio, los paseos a la finca. Reclama una voz para aquello que ocurre sin estridencias pero compone también el marco total de la vida.[3]

La respuesta a este público que exigía otro tipo de cine fue una serie de películas, encabezadas por las producidas por Diego Armando García (Dago García) desde finales de la década de 1990, que se aventuraban a decir qué era lo que a los colombianos les gustaba, según rezaba el lema promocional de una de esas películas. La mayoría de estas cintas le apostaron a la comedia, porque de otra forma parece que no sería posible hacer atractiva la cotidianidad e idiosincrasia de los colombianos. Casi todas esas comedias reciclaban las fórmulas del llamado "benjumeísmo",[4] las cuales fundamentaron su concepción del humor en la retahíla de chistes, en el populismo y en la escasa elaboración de situaciones de humor de largo alcance. También el humor es la forma más fácil de seducir a un público aún renuente a ver películas colombianas, para tratar de hacerlas masivas y obtener el éxito de taquilla que todos buscan.

Además, parece que la identidad de los colombianos está signada por lo que es la clase media, un sector social que apenas conforma si acaso el treinta por ciento de la población del país, pero que es la que aparece como el modelo del colombiano "común y corriente", un colombiano que tiene casa propia, carro, que es profesional o tiene un buen empleo y se conduce de forma políticamente correcta, aunque de fondo haya siempre una

---

3 Pedro Adrián Zuluaga, "Cine colombiano: ¡Se busca!", *El Colombiano*, Medellín, julio de 2006.

4 Este término se acuñó a partir de las películas protagonizadas por Carlos *El Gordo* Benjumea, la mayoría de las cuales fueron dirigidas por Gustavo Nieto Roa. Por eso también se conoce la expresión "nietorroísmo", refiriéndose a las comedias de este director. Ambos términos tienden a ser entendidos como sinónimos y son usados, generalmente, de forma peyorativa.

doble moral de la que a veces no es consciente. Este colombiano también es heterosexual, blanco o mestizo "blanqueado" y, por supuesto, patriarcal, por no decir machista. Se trata del tipo de colombiano que campea por los programas de la televisión nacional. De hecho, la mayoría de realizadores que hay tras estos proyectos, empezando por Dago García, proviene del mundo de la televisión o de la publicidad. Su país es muy distinto al de Víctor Gaviria, al de Ciro Durán o al de Jorge Alí Triana. No obstante, hay que recalcar que esta comparación no quiere decir que el cine que se debe hacer en Colombia sea el de estos últimos directores mencionados, sino que normalmente este último tipo de cine ha resultado ser más honesto y preciso con lo que es el país.

Pero hacer comedias sobre la cotidianidad de un supuesto modelo de colombiano es totalmente válido, siempre y cuando haya un talento desplegado en ello y una propuesta original o respetable en sus objetivos. Esto sucede en películas como *Diástole y sístole* (Harold Trompetero, 2000), *La pena máxima* (Jorge Echeverri, 2001), *Los niños invisibles* (Lisandro Duque, 2001) o *Nochebuena* (Camila Loboguerrero, 2008). Sin embargo,en la mayoría de los casos no ocurre tal cosa, y las concesiones y la reproducción de esquemas son la moneda corriente en la realización de este tipo de filmes:

> Desde esta forma de entender y elaborar lo popular se produce un cine altamente codificado, donde todos los elementos están calculados y previstos para obtener un máximo grado de identificación emocional por parte de los espectadores. Es un saber hacer, un *know-how* que se sistematiza y por supuesto se replica de maneras más o menos idénticas de película a película. El grado de inventiva y espontaneidad en cualquier nivel de la producción resulta mínimo: el actor incorpora y sistematiza gestos, el guionista giros, el camarógrafo encuadres, y el público reacciones. Es

> la producción en serie en su máxima expresión con altos niveles de eficacia en cada fase de su proceso, incluido, por supuesto, su paso por las salas comerciales.[5]

Al que mejor se ajusta esta descripción es al cine de Dago García, un cine que ciertamente ha sido muy vapuleado por la crítica, que lo acusa, además, de la esquematización de los personajes e historias, y de ser televisivo en su concepción visual y en su forma de abordar los temas:

> Una constante de toda la obra de Dago García, es su insistente "colombianidad". Según él mismo afirma, el mercado colombiano es demasiado pequeño para ser fragmentado, por lo que él apunta a un público masivo. [...] se inventa una identidad nacional normal y todo lo que sea distinto resulta aberrante.[6]

Sin embargo, hay quienes sí están convencidos de la representatividad del cine de Dago García, como se puede ver en el siguiente texto a propósito de *El carro* (Luis Orjuela, 2003): "[...] desde ese momento comienza a ser evidente que lo dado a conocer corresponde a cierta tipicidad de situaciones y rasgos comunes entre nosotros. Nuestras condiciones y ocurrencias nos son mostradas y por ello reconocemos lo que nos es familiar [...]".[7]

Sin entrar a terciar mucho en este debate, porque tal vez

---

5 Pedro Adrián Zuluaga. "Nuevo cine colombiano. ¿Ficción o realidad?" Conferencia dictada el 28 de noviembre de 2007 en el I Encuentro de Formación Artística Pontificia Universidad Javeriana. [en línea], disponible en: http://pajareradelmedio.blogspot.com/2008/05/nuevo-cine-colombiano-ficcin-o-realidad.html. Consultada el 30 de octubre de 2008.

6 María Antonia Vélez, "Lo que nos gusta a los colombianos", *Kinetoscopio*, Medellín, núm. 77, 2007, p. 87.

7 Darío Muñetón Vasco, "En ausencia de lo sagrado...", *Kinetoscopio*, Medellín, núm. 67, 2004, p. 82.

se trate de uno de esos casos en los que cada una de las partes tiene su cuota de razón, lo cierto es que Dago García ha tratado de hacer lo que muchos siempre han clamado como necesario para el cine colombiano, y que no se veía desde los tiempos de Gustavo Nieto Roa; esto es, hacer cine industrial en Colombia. ¿Qué significa esto? Que se hagan películas "diseñadas" para llegar al gran público y, con ello, tener la posibilidad que casi nadie ha tenido: continuidad, es decir, que una película, gracias a su éxito, no sólo recupere la inversión, sino que también suministre el dinero para una nueva producción y, además, deje ganancias.

Con este sistema, Dago García ha podido estrenar una película anual, que en general funcionan con el público, no necesariamente porque sean cintas importantes que nadie se quiere perder, sino porque dentro del plan de la producción está invertir buena parte de dinero y esfuerzos en la promoción, lo que, como se enunciaba inicialmente, siempre le ha hecho falta al cine colombiano. Y en este país, el cine que el gran público ve es el cine del que hablan mucho en los medios de comunicación, con independencia de la calidad. Y si, para acabar de ajustar, en los avances que presentan de estas películas los espectadores ven que en ellas participan conocidos actores de la televisión, más garantizada está todavía su asistencia a las salas.

Es importante aclarar que Dago García esencialmente es un exitoso libretista de televisión, que emprendió esta empresa cinematográfica como productor. Para la mayoría de sus películas contrata a distintos directores de cine, algunos de reconocido talento, como Jorge Echeverri, Ricardo Coral-Dorado o Harold Trompetero. Justo de la colaboración con estos tres directores es que han salido sus mejores filmes.

Con quien primero trabajó fue con Ricardo Coral-Dorado, un director formado en la Facultad de Cine de la Academia de

Artes Musicales de Praga (FAMU) —República Checa—, que durante la segunda mitad de la década del noventa realizó tres largometrajes con un equipo de trabajo que creó junto con Dago García, quien se inició como productor desde entonces.

La primera de estas películas fue *La mujer del piso alto* (1996), la única escrita por Coral-Dorado y en la que concentraba toda la acción en un mismo tiempo y espacio, esto es, una calle de Bogotá y durante una noche. Todo gira en torno al cadáver de una mujer que se encuentra en la cajuela de un carro, elemento alrededor del cual se articula una serie de situaciones y personajes característicos de la noche bogotana. Esta película se arriesga con su propuesta argumental y visual, haciendo un fresco de las pasiones y los deseos de estos personajes nocturnos, algunos decididamente marginales, que transportan al espectador a una realidad estilizada, empezando por las actuaciones, que no deja de ser diciente sobre ciertas circunstancias y personajes del país.

La segunda empresa que emprendieron estos dos realizadores fue *Posición viciada* (1998), esta vez sí con guion de Dago García. Este filme también tenía como característica la unidad espacial y temporal, pues se trataba de la historia de un equipo de fútbol que, estando en el camerino, se entera de que uno de ellos ha vendido el partido. De nuevo, una historia coral en la que se puede apreciar la construcción de una serie de tipologías con las que Dago García quiere definir, o al menos, delinear, lo que es "ser colombiano". Una historia donde la corrupción está de fondo y los guiños con las caricaturas y el humor para referirse a la idiosincrasia del país empiezan a hacer parte de los recursos de este productor y guionista. Además, utiliza el tema del fútbol, que luego volverá a incluir en *La pena máxima* y en *Las cartas del gordo* (Dago García y Juan Carlos Vásquez, 2006), y que tan popular puede resultar entre el público. Sin embargo,

la precariedad técnica de la película, a causa principalmente de su perfil de producción de bajo presupuesto, no resultó atractiva para el público y, como siempre, Cine Colombia no le dio la oportunidad de sobrevivir más de un fin de semana. Aunque eso ya es algo, si se tiene en cuenta que la anterior película, *La mujer del piso alto,* nunca fue exhibida en los circuitos comerciales. De esta situación tomaría nota Dago García y se aseguraría de que no le volviera a pasar.

Efectivamente, la tercera colaboración entre García y Coral, *Es mejor ser rico que pobre* (2000), fue una producción con mejor presupuesto y mejor factura, y también constituyó el inicio en forma de lo que sería el universo y el estilo de Dago García. Con esta película se empieza a confirmar que lo suyo, aunque no estuviera tras la cámara tomando las decisiones particulares, era un cine de productor, lo cual lo hacía un autor por la forma en que empezó a definir los productos que realizaba, sin importar quién fuera el director. De hecho, es ya evidente que esta película no es tanto de Ricardo Coral-Dorado, como de Dago García. Tal vez en su momento esto no se sabía muy bien, pero cuando, en perspectiva, se mira en conjunto con las demás películas escritas y producidas (y eventualmente dirigidas) por él, se puede ver que ya había tomado las riendas del proceso de realización de la película con miras a hacer el cine que quería.

El planteamiento argumental de *Es mejor ser rico que pobre* realmente no es muy original y mucho menos natural, pues se trata del viejo esquema en el que un personaje que oculta secretos de su pasado llega a un mundo completamente distinto al suyo para tratar de empezar una nueva vida. Pero por encima de esto, lo que tiene peso en la película es esa historia de amor que desde el principio se nos anuncia como fatal, y el cuadro de costumbres, que con acierto y pulso firme logran

construir los autores, de un cierto sector de la sociedad urbana capitalina. A partir de una muy eficaz puesta en escena, el filme recrea un universo con todas sus leyes y características propias, un universo complejo determinado por innumerables variables como el amor, la pobreza, los ciegos rencores, la solidaridad o el desasosiego. Por eso, no importa tanto el esquematismo de un argumento que a la larga también se antoja forzado, sino ese mundo que logra concretar con imágenes, con situaciones y personajes, esa red de relaciones personales y grupales condicionadas por la amistad y la enemistad, y también por el dinero o su carencia; ese mundo que, pase lo que pase, ya sean nacimientos o muertes, enamoramientos o declaraciones de minúsculas pero letales guerras, terminará evidenciando y corroborando el "orden natural de las cosas", según el cual siempre habrá desigualdades sociales, injusticia, fatalidad, la mezquindad convivirá con la bondad, el amor será escaso y esquivo, la muerte estará rondando permanentemente y siempre será mejor ser rico que pobre.

La siguiente película de este productor es *La pena máxima* (Jorge Echeverri, 2001), la cual, a pesar de que el director es dueño de una importante obra fílmica, y confirmando que lo de Dago García es cine de productor-autor, no puede ser considerada de la autoría de Echeverri, porque su cine no tiene nada qué ver con el producto final, y lo que hizo más bien fue poner su talento al servicio de una idea y una historia ajenas. En esta ocasión, el interés de Dago García se centra, más que en el fútbol, en esa exacerbada afición que nace en algunas personas por este deporte, y que hace que se convierta en una suerte de catalizador, que logre una especie de catarsis de una realidad no siempre agradable y cuyo denominador común es la insatisfacción. Por eso, esas personas están dispuestas, azuzadas por una fatal inconsecuencia, a sacrificar todo por esta

pasión: el trabajo, el dinero, el amor o la familia, porque esa pasión parece estar por encima de todo, ya que resulta mucho más vital y estimulante que los demás aspectos de sus vidas. Esta, más que una película sobre el fútbol, se refiere entonces a la visión que Dago García tiene de los colombianos, de sus conductas e idiosincrasia.

La película está cargada de situaciones excesivas y contradictorias, que permiten que tanto la historia como los personajes sirvan de vehículo para elaborar sardónicos apuntes sobre la condición y la mentalidad de los fanáticos del fútbol y del país mismo, pero también para crear una ingeniosa comedia negra, prácticamente inaugurando un género hasta ahora ausente de la historia del cine colombiano, salvo por la magnífica *La gente de La Universal*.

Aunque, por otra parte, la película no se olvida de develar también la otra cara de ese fanatismo, de esa transformación que se opera en la conducta de los hinchas cuando la ansiedad antes de un partido o la emoción durante él o después de la victoria, se convierten en la furia y la frustración de la derrota. La hinchada parece no conocer el punto medio, y menos en este país, donde la Selección Colombia, cuando gana un par de encuentros, es considerada una de las mejores del mundo o, por el contrario, cuando pierde pasa a ser el peor equipo, y los héroes del fútbol, como la Fiera Sanabria en la película, se convierten en villanos que merecen ser insultados, que les apedreen sus casas o hasta que sean asesinados.

En adelante, Dago García realizará una película cada año, todas con las mismas características, es decir, historias de personajes de clase media que viven situaciones que se supone son representativas de la "colombianidad"; actores que se repiten en las distintas películas, contratación de diferentes directores para que cumplan con el "encargo", una concepción visual

muy convencional y casi televisiva (que varía un poco con cada director), historias políticamente correctas, optimistas y con moraleja, y por último, el humor como la llave que acerca esas historias y personajes al espectador común, al público que más o menos en masa y entusiasmado, desde el 25 de diciembre de cada año hace su cita con la película de Dago García.

Los resultados que este productor se propuso en términos de crear una dinámica industrial, son corroborados por su infaltable estreno anual y por la respuesta de un público que asiste a sus películas porque se ha vuelto un hábito y por la sofocante promoción que les hacen. Pero desde el punto de vista cinematográfico, el balance no es nada satisfactorio. Sobre todo, porque se nota un progresivo descenso en la calidad y la originalidad de cada historia y en la forma como es abordada. Por supuesto que esto también depende, en parte, del director de turno que se haya encargado de la película.

Así, por ejemplo, *Te busco* (Ricardo Coral-Dorado, 2002) es una película que, apelando a otro recurso muy popular, la música bailable, además de la infaltable historia de amor, consigue contar una historia con cierta originalidad y fuerza. El filme, protagonizado por Róbinson Díaz, propone un personaje ingenuo y soñador que trata de sacar una empresa adelante (la creación de una orquesta), en compañía de su pequeño sobrino. La película consigue combinar con acierto el drama y la comedia para crear un relato que alcanza a conmover y a divertir, sin que sea necesario hacer muchas concesiones o emplear las salidas forzadas que en futuros filmes se verán.

Un año después llegaría *El carro* (Luis Orjuela, 2003), una cinta que, como su título lo indica, gira en torno al primer carro que tiene una familia, y que se convierte en un miembro más de esta en la medida en que empieza a acompañarlos y a hacer parte de su historia. Una crónica de remembranzas familiares

que intenta ser graciosa, pero que en muy pocas ocasiones lo consigue, salvo para el público que va a estas películas con su caja de crispetas en la mano y con una comprometida predisposición para reírse, porque a eso fueron, pues les vendieron la película bajo la idea de que es una comedia "como las que les gustan a los colombianos", es decir, con un humor parecido al de *Sábados felices* —que no es gratuito que sea el programa más viejo de la televisión colombiana, con poco más de tres décadas—; un humor poco elaborado, articulado como una cadena de chistes y más verbal que audiovisual.

Las siguientes cuatro películas, *La esquina* (Raúl García, 2004), *Mi abuelo, mi papá y yo* (Dago García, 2005), *Las cartas del gordo* (Dago García y Juan Carlos Vásquez, 2006) y *Ni te cases ni te embarques* (Ricardo Coral-Dorado, 2008) fueron muy cuestionadas en sus propuestas, al menos desde el punto de vista de la crítica y desde unos parámetros básicos de la lógica aplicada para construir el humor. La razón es que se supone que todas son comedias, pero recurren a un sentido del humor nivelado que en gran medida desconoce la tradición de la comedia en el cine mundial, e incluso el del país. Y, sin embargo, el público de nuevo acudió a la cita y dijo salir contento; una prueba más de que el éxito de taquilla no se debe necesariamente a la calidad de una película, así como de que a Dago García le importa lo primero más que lo segundo, lo cual, hay que insistir, es totalmente válido. La cuestión es que este productor parece dar por sentado que no es posible conciliar ambas cosas, el éxito comercial y las cualidades cinematográficas.

Así, por ejemplo, una de las últimas películas producidas por Dago García, *Muertos de susto* (Harold Trompetero y Jairo Eduardo Carrillo, 2007), es un filme que se puede ver como un capítulo más de este serial presentado al público nacional con una frecuencia anual. Sigue siendo, en términos generales,

comedia elemental, retahíla de chistes circunstanciales y caricaturas extremas. Pero, esta vez, tales características estaban reforzadas por la presencia protagónica de una pareja de populares cómicos de la televisión, que son precisamente adalides de un humor primitivo, esencialmente verbal y basado en la lógica del chiste callejero. No obstante, hay un elemento que implicó alguna diferencia de esta película en relación con las cuatro anteriores, un aspecto que ya se había visto en *Es mejor ser rico que pobre* y en *La pena máxima,* y es la presencia de un director dueño de un talento que "salva" las reiterativas historias de Dago García y el humor que lo caracteriza. Con *Muertos de susto,* Trompetero despliega su conocimiento de muchos de los recursos de la comedia, empezando por el absurdo y los gags, así como las paradojas y el juego de contrastes. Aunque hay que aclarar que esta cinta se menciona, no porque tenga que ver tanto con el tema de este capítulo (realidad e idiosincrasia) sino más bien para complementar lo dicho sobre la obra de Dago García y Harold Trompetero.

Y es que Trompetero no es un director cualquiera que recibió la bendición de un encargo por parte del principal productor de cine del país, pues este director es ya dueño de un ramillete de películas que, a pesar de tener irregular calidad, dan cuenta de un espíritu inquieto, ingenioso y con buen criterio para crear historias y traducirlas en imágenes. Su ópera prima es *Diástole y sístole* (2000), una comedia romántica con una particular estructura narrativa, pues está compuesta por treinta y cinco episodios que evidencian las distintas situaciones por las que puede pasar una relación sentimental. A esta película se la acusó de banal y televisiva, pero en realidad es todo lo contrario, pues no hay que dejarse engañar por el hecho de que sea una comedia con una estructura episódica e interpretada por actores de televisión. Se trata, más bien, de una película inteligente y aguda en la idea que

plantea, esto es, las relaciones afectivas y los sentimientos encontrados que las mueven. Un filme lleno de ironía, concienzudo con su tema y cinematográficamente inquieto por la búsqueda de una expresividad y de un estilo visual consecuente tanto con el tono de la historia como con ese sarcasmo y esa vocación para hurgar en lo ridículo de la conducta humana.

Su siguiente película, *Violeta de mil colores* (2005), que cuenta la historia de una mujer con problemas existenciales que hace un balance de su vida mientras intenta suicidarse, no tiene nada qué ver con el tópico que agrupa a todas estas producciones, pero es importante reseñarla, por hacer parte de la obra de un director de valor y por las tremendas cualidades de la cinta. Estas dos primeras películas, en principio, parecen estar en las antípodas: mientras que la ópera prima le apuesta al humor y al desparpajo sentimental, este segundo filme es grave y aplastante emocionalmente. Pero en el fondo tienen mucho en común, principalmente las emociones y los sentimientos así como el material explorado a partir de distintas situaciones y ante diferentes estados de ánimo. La divergencia está en cómo los asumen los personajes y desde qué punto de vista los mira el director con su relato. Por lo demás, es lo mismo: el amor, el desamor, la soledad, el miedo, la frustración, el querer y no poder, en fin, las desventuras de la condición humana, ya vistas como comedia ridícula o como tragedia existencialista. La diferencia también está en que con *Diástole y sístole* se pretende generalizar sobre cómo son los colombianos (y por extensión los latinos) en sus relaciones afectivas, mientras que *Violeta de mil colores* pretende lo contrario, particularizar introduciéndose en la intimidad de los sentimientos de una mujer.

Harold Trompetero tiene otra película bastante llamativa por lo insólito de su propuesta argumental, visual y narrativa. Se trata de *Dios los junta y ellos se separan* (codirigida con Jairo

Eduardo Carrillo, 2006). Lo insólito es que se trata de una comparsa de personajes que son construidos y relacionados a partir de llamadas telefónicas únicamente. Y aunque el recurso se antoja ingenioso, termina por agotar y tornarse monótono, muy a pesar de la corta duración del filme. Las limitaciones visuales (planos medios y primeros planos de gente al teléfono) se compensan con la simpática y colorida elaboración en decorados, utilería, vestuario e interpretaciones. Pero de fondo, además de las imágenes religiosas que recalcan el sentido irónico y de doble moral de la historia, la película está hecha de corrupción emocional y social, de personajes mezquinos, egoístas y traidores, y es con esta sarta de antivalores que alcanza a crear algunos momentos de buen humor, llegando a ser más entretenida que hilarante. De todas formas, es una película que da cuenta de que detrás de ella hay un director al que le interesa explorar las posibilidades del cine, más allá de prejuicios estilísticos o premisas intelectualoides, de manera que una vez puede hacer una comedia romántica, luego un filme hermoso e intimista, después aceptar un encargo o contar una historia sólo con llamadas telefónicas y planos medios.

Por último, hay que reseñar una película más que propone otra mirada a esa idiosincrasia del país, esta vez a partir de variados aspectos. Se trata de *Nochebuena* (Camila Loboguerrero, 2008), un filme que arremete contra algunas de las más sacras instituciones y tradiciones sociales colombianas, a saber, la Navidad, la familia, el matrimonio, la condición de clase y, más importante aún, la "platica" que, bien o mal habida, cada quien se ha ganado.

El punto de partida para hacerlo es un guión armado con solidez, que consigue armonizar un coro destemplado de personajes, quienes alcanzan la justa medida entre la necesaria caricatura que exige la comedia y un trasfondo de verdad e ironía

que acompaña este sainete. Los colombianos de que habla el filme son los que pertenecen a la alta sociedad, aunque sean de distinta estirpe: la vieja aristocracia, los que han trepado por vía de la corrupción política y los extranjeros, estos últimos dueños de medio país desde siempre. El asunto de fondo que mueve la historia y a sus personajes es el tradicional, el *colombian dream* del que nos hablaba Felipe Aljure, esto es, el dinero fácil, por supuesto. En este caso, no por vía de la delincuencia ordinaria, sino que todo está "oficializado". Cada quien sucumbe en su ambición de ganar mucho por poco y resulta siendo víctima de un mal negocio y de la confianza puesta en un truhán que se oculta en el prestigio de la clase a la que pertenece.

Junto al cine colombiano del conflicto, que tantas veces levanta resquemores y con el que se han conseguido los mejores aciertos, sobresale también este cine que se sustenta en la cotidianidad de los colombianos y en un retrato de lo que podría ser su idiosincrasia. Pero sobresale porque estos temas casi siempre coinciden con una intención claramente comercial de los productores, cuyo punto de partida es el tono de comedia. La figura de Dago García se distingue en este apartado y, sin lugar a dudas, por afinidad o animadversión, se ha convertido en un referente para quienes hacen cine en el país. El lenguaje televisivo, los personajes arquetípicos, la aplicación de fórmulas y la simplificación y la esquematización de esa realidad cotidiana que inspira estas películas, se vislumbran como los principales ingredientes de una temática que, en su versión cinematográfica, aún está en deuda con el país.

Realidad e historia

No se han saldado cuentas con el pasado

El objeto de la historia no es solamente conocer los fenómenos pasados, sino también estudiar los vínculos que unen el pasado con el presente: la búsqueda de continuidades y rupturas

Marc Ferro

Según Marc Ferro, hay varias formas en que se relacionan el cine y la historia: el cine como agente de la historia; el cine que, con sus recursos, recrea el pasado; el uso de estos recursos como armas para comentar la historia y las películas como obras susceptibles de ser interpretadas históricamente. Nada de esto es posible en el cine colombiano, al menos no de manera plena o significativa, pues la mirada a la historia del país por parte del cine es una práctica poco frecuente, aún menos en el período estudiado. Solo un pequeño grupo de películas podrían ser trabajadas en este sentido, aunque en algunas de ellas ni siquiera está puesto el énfasis en una probable lectura histórica de los hechos referidos, sino que funcionan más como excusa argumental —*María Cano* (Camila Loboguerrero, 1989), por ejemplo— o como el trasfondo que justifica la trama central —lo que ocurre en *Confesión a Laura* (Jaime Osorio, 1990).

Hay dos posibles razones para esta gran deuda del cine

colombiano con la historia. La primera tiene que ver con meras cuestiones prácticas: hacer una película que implique una reconstrucción histórica supone una inversión mayor y un proceso de producción mucho más complejo. Frente a una cinematografía que hace sus mejores esfuerzos para sacar difícilmente un proyecto a la vez, y en la que incluso se piensa primero en las cuestiones de producción para luego crear la historia (como ocurrió en las dos primeras películas de Ricardo Coral-Dorado, por ejemplo), asumir la gran empresa de recrear un tiempo distante no es siquiera considerado por la mayoría de directores y productores.

La segunda razón para esta carencia tiene que ver con el concepto que articula este texto, esto es, la *realidad,* que, como se ha dicho, es tan apremiante que termina imponiéndose en los intereses y las preocupaciones de los cineastas. Se puede ver como una paradoja, pues en lugar de arreglar cuentas con el pasado para entender mejor el presente, como reza ese lugar común que es reiterado por la voz autorizada de Ferro en el epígrafe, el imperativo de una realidad conflictiva y violenta exige preeminencia como objeto de reflexión del cine.

En Colombia, el cine sólo ha reflexionado, y no lo suficiente, sobre un pasado más o menos inmediato, como fue la violencia política desatada por el *Bogotazo,* con películas como *Cóndores no entierran todos los días* o *Canaguaro,* y con cortometrajes como *El potro chusmero* (Luis Alfredo Sánchez, 1985) o *El hombre de acero* (Calos Duplat, 1986). Pero lo demás, es desierto cuando se trata de importantes períodos, como la década del treinta del siglo XX, que bien podría dar luces sobre las causas de esa polarización política de la que aún el país no se repone y cuyas consecuencias aún sufre; o como las trascendentales transformaciones sociales y económicas de la década del veinte; o, más aún, toda la convulsiva segunda mitad del

siglo XIX, período en el que, sin duda, se rastrearían muchas de las circunstancias que nos definen como país político y como cultura nacional.

Para continuar con la misma lógica de cada capítulo, es necesario comenzar con un hito del cine nacional, *Confesión a Laura,* una película que, un poco forzadamente, siempre ha sido catalogada como histórica, pero en la cual la historia es apenas el telón de fondo del relato y el elemento que propició las condiciones para que se diera la situación dramática que verdaderamente le importa al filme. Se trata de un triángulo amoroso que es posible solo por las circunstancias particularísimas de un día histórico, el 9 de abril de 1948, el llamado *Bogotazo,* cuando después del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán se desata una revuelta popular. En medio del caos, un hombre y una mujer, Santiago y Laura, comienzan a construir una relación ante el recelo de la esposa de él, quien, impotente a causa de los disturbios, trata de controlar la situación que se vive al otro lado de la calle en el apartamento de Laura, justo enfrente de su ventana. Pero esos escasos metros que separan a la pareja de la esposa, harán posible un íntimo proceso de enamoramiento y liberación en menos de veinticuatro horas.

> *Confesión a Laura* cuenta su pequeña pero intensa historia con una mezcla de sensibilidad, modestia y humor que es insólita en un país de retóricos como el nuestro.[1]

Esta precisa descripción del filme de Jaime Osorio (cuya buena fortuna se debe en mucho al inteligente y sutil guión de Alexandra Cardona), da algunas pistas de por qué esta película

1 Luis Alberto Álvarez, *Páginas de cine,* Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1998, vol. 3, p. 85.

es tan apreciada por la crítica, hasta el punto de ser considerada, por muchos, como la mejor cinta del cine colombiano, y esas son palabras mayores. Independientemente de lo discutible que pueda ser ese título y de que haya otros filmes que podrían ostentarlo (si tal cosa fuera posible o necesaria), lo cierto es que se trata de una película donde todo funciona con un alto nivel de calidad, desde las entregadas interpretaciones de Vicky Hernández y Gustavo Londoño, pasando por la habilidad y la delicadeza del director para recrear una historia tan emotiva e intimista, hasta la atmósfera que consigue, junto con su director de arte (Eduardo Arocha), para apoyar esa liberación de sentimientos entre los personajes en su espacio inmediato, así como para crear la tensión del contexto histórico, "porque la reconstrucción de la época es aquí, más que un marco, la razón misma de la historia. Se trata de describir un estado de conciencia íntimamente ligado a un momento y este momento, por tanto, debe ser adecuadamente descrito".[2]

Esta ligazón entre la historia personal y la historia colectiva sin duda se da en este filme; aun así, todas sus intenciones están dirigidas hacia la construcción de esa intimidad entre la cohibida pareja, la cual, al tratar de acceder uno al otro, terminan por confrontarse a sí mismos y, con esto, conocerse y alcanzar un estado de liberación —sobre todo él— que siempre habían anhelado, pero que nunca habían considerado posible. Se trata de un cine que, no a pesar de su sencillez, sino más bien gracias a ella, alcanza niveles de calidad raramente logrados en la producción cinematográfica del país.

Es de lamentar que su director nunca haya podido repetir este registro, pues se dedicó más a la labor de producción, y cuando se decidió a realizar su segundo filme, *Sin Amparo*

2 Ibíd., p. 87.

(2005), no funcionaron igual las cosas, pese a tratarse de una historia con elementos en común con la anterior, empezando por el triángulo amoroso y la exploración de sentimientos propios y ajenos en busca de una liberación. Aquí la sutileza desapareció, así como los personajes sencillos y conmovedores, y el universo en el que se desarrolla la historia se antoja poco atractivo, por ser tan prosaico.

Una película que decididamente es una reconstrucción histórica de una época y un personaje es *María Cano*. La llamada "Flor del trabajo", la célebre líder sindical antioqueña de los años veinte y cofundadora del partido comunista, se mostraba como un personaje lleno de posibilidades, no solo para hacer una buena biografía, sino también para reflexionar sobre una época que, como ya se ha planteado, tiene una importante relevancia histórica en la configuración del país social y económico. Además, tanto el personaje como la época abrían la posibilidad de utilizar, como Marc Ferro lo propone, el cine histórico como recurso para comentar el presente, para sentar una posición frente a temas que no han perdido su vigencia. Sin embargo, nada de esto ocurrió con la película de Loboguerrero: todos los esfuerzos se dirigieron a la reconstrucción epidérmica de la época y se desperdiciaron las potencialidades del tema y el personaje.

> Por una parte la directora (y Focine) se dejaron llevar por la tentación de hacer una reconstrucción histórico-política modestamente espectacular, con énfasis en la recreación de trajes y ambientes, en la reproducción visual de la época. [...] La atención del director [sic] se concentra casi exclusivamente en estos elementos externos y termina olvidándose de lo esencial, la concepción narrativa, la recreación de la complejidad de los personajes. No hay una penetración psicológica en el personaje de María ni en el de Torres, ni en la naturaleza de la relación. No hay una articulación de

> los sucesos y un desarrollo plausible de los acontecimientos, la evolución de un estado de conciencia.[3]

Y es que *María Cano* está construida como una seguidilla de episodios que parecen querer ilustrar las gestas activistas de esta mujer, sin que haya mayor reflexión sobre sus actos, suponiendo, además, que el espectador conoce muy bien cómo se desarrolló el proceso histórico de la reivindicación por los derechos laborales y sindicales de los obreros del país durante los años veinte. De manera que es un filme que se queda en la recreación de las acciones y en la reconstrucción de los espacios, lo cual es apenas la materia prima de una película histórica, ya que cualquier película de este género tiene la obligación de construirle por completo el universo de relaciones, causas y consecuencias al espectador. Incluso, la idea de hacer del cine histórico y sus personajes una herramienta de reflexión sobre el presente y sus circunstancias es intencionalmente evitada por la directora, quien afirmó en una entrevista, a propósito de su película: "Habría que decir que la película se realiza dos años antes de toda la apertura del comunismo en Europa Oriental y quizás, por esto, se la ve tímida en ciertos aspectos donde debería ser más fuerte o presentar criterios ideológicos".[4]

Por otro lado, la primera película que se atreve a abordar un episodio de la historia reciente de Colombia, y cuyas implicaciones aún hacen parte de la realidad nacional, es *La toma de la embajada* (Ciro Durán, 2000). El filme trata de dar cuenta de los dos meses en que un comando del grupo guerrillero M-19 mantuvo cautivos a decenas de rehenes (embajador estadounidense incluido) en la embajada de Repú-

---

3 Ibíd., p. 75.

4 Augusto Bernal, "Anecdotario de *María Cano*", *Kinetoscopio*, Medellín, núm. 12, 1992, p. 92.

blica Dominicana en Bogotá, en 1980, así como del proceso de negociaciones que el grupo armado mantuvo con el gobierno. Los elementos dramáticos y, sobre todo, argumentales a los que se debía atener el director y guionista eran limitados, y esta limitación se tradujo por momentos en monotonía argumental y falta de fuerza dramática. Aunque hay que decir también que estos desaciertos no alcanzan a malograr una película que se sostiene bien a base de una situación interesante (al menos para el espectador colombiano) y por momentos intensa, y también por algunos aspectos de la puesta en escena que logran crear una atmósfera propicia para el caso, en especial la mayoría de las caracterizaciones de los personajes.

Se trata de una película que en sí misma no intenta sentar una posición sobre los sucesos que presenta, pero el solo hecho de la elección del tema ya es un comentario y una alusión directa a la situación que vivía el país veinte años después, cuando se estrenó el filme. Esto lo confirman las palabras de su director:

> Me interesó el hecho de que está viva actualmente. Tenemos un secuestro de embajadores para exigir una liberación de presos políticos, tal como ocurre hoy con las FARC, un canje, y además se cobraba una vacuna, 50 millones de dólares. Entonces el caso es vivo. Pero a mí me interesó mucho que se haya logrado una solución pacífica.[5]

Por último, es importante retomar cuatro películas que sí fueron creadas teniendo muy en cuenta la perspectiva histórica; incluso se puede decir que prácticamente fueron hechas gracias a ella. Se trata de *El rey, Sumas y restas, Rosario Tijeras* y *Apocalípsur.*

Jorge Alí Triana contaba, en una entrevista, que el proyecto

---

5 "De tomas, halcones y palomas". Entrevista con Ciro Durán. *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 58, 2001, p. 31.

cinematográfico que alguna vez tuvo sobre un narcotraficante, debió abandonarlo por una presión directa que recibió.[6] A partir de esta noticia, se puede tener un indicio de por qué coincidieron estas cuatro películas con temas y personajes tan similares en un lapso de dos años. Y es que una de las razones por las que ciertos temas son abordados por el arte sólo cuando ha transcurrido un tiempo considerable después de los hechos, es que resultan menos espinosos y, en un país como Colombia, menos peligrosos, sobre todo si se trata de tópicos como la violencia y el narcotráfico.

La otra razón, por supuesto, es que la perspectiva temporal da mayores luces para comprender los procesos; se puede hablar de los temas sin la emotividad propia de quien los está viviendo, y es posible ya tener un panorama completo de las causas y las consecuencias de tales procesos históricos. Los hechos que cuenta *El rey,* por ejemplo, resultan tan ilustrativos como reveladores de la forma como se inició el narcotráfico en el país. La historia de este personaje, basada muy libremente en Jaime Caicedo, *El Grillo,* uno de los primeros mafiosos de Cali, muestra con claridad esa desprevenida disposición con la que todos en el país fueron acogiendo esta cultura del dinero fácil, proveniente del narcotráfico, sin que hubiera ninguna reserva de tipo moral, y la distancia temporal con que se puede ver tal actitud en esta película permite tener otra perspectiva del fenómeno.

Además, en lo que también está puesto el empeño y la habilidad cinematográfica en este filme es en su dirección artística. El empaque, lo que el espectador ve primero y más recuerda, está aquí concebido con talento y eficacia, sobre todo en eso de

---

6 Oswaldo Osorio, Entrevista personal a Jorge Alí Triana, Cartagena, 5 de marzo de 2002.

saber crear un ambiente que trasmite, a partir de una precisa y verosímil puesta en escena, no solo el espíritu de una época, sino también la atmósfera propia de unos personajes que se empezaron a mover (y a crear) en el mundo del narcotráfico a finales de la década del sesenta y principios de la del setenta.

Las otras tres películas, además de coincidir en la mirada a una misma época y fenómeno, la transición entre las décadas del ochenta y del noventa y las violentas repercusiones del narcotráfico en la sociedad, lo hacen también en el espacio, la ciudad de Medellín, la que sin duda se vio más afectada por todo este radical proceso y que experimentó una transfiguración de su cotidianidad y sus valores como consecuencia de la fuerza con que se posicionó la cultura del narcotráfico en todos los ámbitos.

Aunque hablar de coincidencia no es del todo exacto en este caso, pues estas tres películas, así como la considerable producción académica, periodística y literaria al respecto, son el reflejo de una sociedad que se vio abocada a exorcizar una traumática etapa de su historia, de la que todavía hay importantes secuelas. Y una de las formas más eficaces de exorcizar esto, como se ha podido ver con otras sociedades y su historia (las dictaduras argentina y chilena, la Guerra Civil española, la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos, etc.), es verse en el espejo del cine, para explicar esos dolorosos sucesos, para entender los complicados procesos y sus implicaciones a todo nivel.

Sumas y restas, Rosario Tijeras y *Apocalípsur* dan cuenta de la época épica de la ciudad, como propone Pedro Adrián Zuluaga,[7] cada una con una perspectiva distinta de la problemática situación: desde la forma como la "gente de bien" se

7 María Antonia Vélez y Pedro Adrián Zuluaga, "... Yo quería también ver el otro lado", *Kinetoscopio*, Medellín, núm. 75, 2006, p. 45.

empezó a ver envuelta en el peligroso negocio y todo lo que perdió moralmente a pesar de sus ganancias materiales, pasando por la violencia fácil, que se convirtió en el orden natural de las cosas en la ciudad, hasta la forma como fueron afectados ciertos sectores de la ciudad que aparentemente estaban al margen de ese caos, esa violencia y esa corrupción.

De manera que ver estas tres películas es entender lo que ocurrió en la ciudad durante un período que muchos quisieran olvidar. Pero justamente la tarea de la historia es no dejar que eso pase, evitar que el olvido abra la posibilidad de volver a caer en lo mismo unas generaciones más tarde. Por su parte, la función del cine es acercar al espectador a esa realidad pasada, no solo dando cuenta de unos hechos escuetos, sino, sobre todo, construyendo situaciones y personajes que toquen al público y le trasmitan, emotivamente, la conciencia de un significado más profundo de esos acontecimientos. Decir que muchas personas de la ciudad cayeron en la tentación del dinero del narcotráfico y luego pagaron las consecuencias es muy distinto a presenciar el viacrucis que vive el protagonista de *Sumas y restas* enfrentado a la violencia y la corrupción de sus viejos socios. Después de estas películas, es más difícil que la ciudad olvide lo que alguna vez vivió, y el cine se encargará siempre de servir de espejo y memoria a un país amnésico y conflictivo como el nuestro.

Pero la relación del cine colombiano con la historia no se quedará únicamente en las películas que aborden asuntos del pasado, sino que, gracias justamente a la que ha sido la premisa de este libro, la realidad como materia prima e hilo conductor de buena parte del cine colombiano, con el tiempo esas películas que reflejaban el país o que querían dar su versión de lo que este era, se convertirán en fuente inapreciable de información sobre la historia nacional. Y el cine, como el arte total, el arte de

síntesis, es ideal para hablar de una nación tan compleja y difícil de abarcar. Por eso, cine, realidad e historia es una ecuación que puede ofrecernos muchas respuestas sobre este insólito y sufrido país que muchos buscamos descifrar.

Bibliografía

Aljure, Felipe, "El cine: imaginación y memoria", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 25, 1994, 162 p.

Álvarez, Luis Alberto, "Los restos del naufragio", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 24, 1994, 155 p.

———, "Técnicas de reciclaje", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 30, 1995, 163 p.

———, *Páginas de cine,* vol. 1, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1988.

———, *Páginas de cine,* vol. 2, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1992.

———, *Páginas de cine,* vol. 3, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 1998.

Arias, Juan Carlos, "El discurso nacionalista en el cine colombiano 2005-2006", *Memorias XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado, Museo Nacional,* Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá, 2008.

Bardwell, Paul, "Una carta de amistad y un catálogo de amor". Entrevista con Sergio Cabrera, *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 39, 1996, 130 p.

Bazin, André, *¿Qué es el cine?,* Madrid, Alianza, 1964.

Bernal, Augusto, "Anecdotario de María Cano", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 12, 1992, 154 p.

Chaparro Valderrama, Hugo, "Cine vs. literatura", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 38, 1996, 140 p.

———, "El sagrado corazón de Jesús", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 40, 1996, 152 p.

———, "Gracias, Divino Niño, por el cine revelado", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 73, 2006, p. 24.

Cortés Zabala, Diego Mauricio, *La ciudad visible: una Bogotá imaginada,* Bogotá, Ministerio de Cultura, 2003.

D'Ascia, Luca, "Una mirada antropológica sobre el narcotráfico", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 74, 2006, 134 p.

"De tomas, halcones y palomas", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 58, 2001, 124 p.

"La estrategia del director", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 74, 2006, 134 p.

Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine,* Barcelona, Ariel, 2000, 238 p.

Figueroa, Carol Ann, "Pensaba y apostaba a que lo podía hacer", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 71, 2005, 122 p.

Gaviria, Víctor, "La realidad, la ficción, la ficción, la realidad...", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 48, 1998, 122 p.

Giraldo, Carlos Augusto, "Entre la reflexión y la impotencia", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 58, 2001, 124 p.

González Uribe, Guillermo, "Las grandes obras de artes nacen de los grandes conflictos", *Cinemateca,* Bogotá, núm. 9, junio de 1988, 103 p.

Kracauer, Siegfried, *De Caligari A Hitler. Una historia psicológica del cine alemán,* Barcelona, Paidós, 1995, 350 p.

León, Christian, "Realismo sucio y marginalidad en el cine latinoamericano", *Leedor,* [en línea], 26 de octubre de 2006, disponible en: http://www.leedor.com/notas/ver_nota.php?Idnota=1925. Consultada el 8 de noviembre de 2007.

Montoya, Pablo, "Una película en cinco movimientos", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 55, 2000, 120 p.

Muñetón Vasco, Darío, "El precio del honor", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 75, 2006, 130 p.

———, "En ausencia de lo sagrado...", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 67, 2004, 120 p.

Osorio, Oswaldo, *Comunicación, cine colombiano y ciudad,* Medellín, Universidad Pontificia Bolivariana, 2005, 126 p.

———, "El inventor de la farsa trágica tropical". Entrevista con Jorge Alí Triana, *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 62, 2002, 122 p.

———, "El actor natural siempre lleva su vida a cuestas: Entrevista con Víctor Gaviria", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 80, 2007-2008, 150 p.

Ospina, Luis, "Mi último soplo", *Número,* Bogotá, núm. 23, 1999, 96 p.

Pérez La Rotta, Guillermo, "Una huella de la historia de Colombia", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 74, 2006, 134 p.

Restrepo, Luis Alberto, "La realidad no permite finales felices", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 65, 2003, 122 p.

Ruffinelli, Jorge, *Víctor Gaviria. Los márgenes al centro,* Madrid, Casa de América, Turner, 2005, 258 p.

Salazar, Alonso, *No nacimos pa' semilla,* Medellín, Centro de Investigación y Educación Popular (Cinep), 1990, 141 p. .

Schroeder, Barbet, "Fin de siglo en Medellín", *Revista Número,* núm. 26, septiembre de 2000, Bogotá, 94 p.

Vélez, María Antonia, "Lo que nos gusta a los colombianos", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 77, 2007, 137 p.

Vélez, María Antonia y Pedro Adrián Zuluaga, "... Yo quería también ver el otro lado", *Kinetoscopio,* Medellín, núm. 75, 2006, 130 p.

Zuluaga, Pedro Adrián, "Cine colombiano: ¡Se busca!", *El Colombiano,* Medellín, julio de 2006.

———, Nuevo Cine colombiano. ¿Ficción o realidad? Conferencia dictada el 28 de noviembre de 2007 en el I Encuentro de Formación Artística Pontificia Universidad Javeriana. [en línea], disponible en: http://pajareradelmedio.blogspot.com/2008/05/nuevo-cine-colombiano-ficcin-o-realidad.html. Consultada el 30 de octubre de 2008.

Filmografía

1988

Mujer de fuego, de Mario Mitrotti
Rodrigo D. No futuro, de Víctor Gaviria
Técnicas de duelo, de Sergio Cabrera

1989

María Cano, de Camila Loboguerrero
Martín Fierro, de Fernando Laverde

1990

Amar y vivir, de Carlos Duplat Sanjuan
Confesión a Laura, de Jaime Osorio Gómez

1992

Un hombre y una mujer con suerte, de Gustavo Nieto Roa

1993

La estrategia del caracol, de Sergio Cabrera
La gente de La Universal, de Felipe Aljure
Nieve tropical, de Ciro Durán

1994

Bésame mucho, de Phillipe Toledano

1995

Águilas no cazan moscas, de Sergio Cabrera

1996

Edipo alcalde, de Jorge Alí Triana

Ilona llega con la lluvia, de Sergio Cabrera
La nave de los sueños, de Ciro Durán
Desasosiego, de Guillermo Álvarez
La mujer del piso alto, de Ricardo Coral-Dorado

1997

La deuda, de Manuel José Álvarez y Nicolás Buenaventura

1998

Posición viciada, de Ricardo Coral-Dorado
La vendedora de rosas, de Víctor Gaviria
Golpe de estadio, de Sergio Cabrera

1999

El último carnaval, de Ernesto McCausland
Rizo, de Julio Sosa-Pietri
El séptimo cielo, de Juan Fischer

2000

Es mejor ser rico que pobre, de Ricardo Coral-Dorado
Soplo de vida, de Luis Ospina
La Virgen de los sicarios, de Barbet Schroeder
Diástole y sístole, de Harold Trompetero
La toma de la embajada, de Ciro Durán

2001

Siniestro, de Ernesto McCausland
Terminal, de Jorge Echeverri
El intruso, de Guillermo Álvarez
Kalibre 35, de Raúl García
La pena máxima, de Jorge Echeverri
Los niños invisibles, de Lisandro Duque Naranjo
Bogotá 2016, de Ricardo Guerra, Jaime Sánchez, Alessandro Basile y Pablo Mora

2002

Bolívar soy yo, de Jorge Alí Triana

Te busco, de Ricardo Coral-Dorado
Como el gato y el ratón, de Rodrigo Triana

2003

La primera noche, de Luis Alberto Restrepo
Hábitos sucios, de Carlos Palau
El carro, de Luis Orjuela
Bolívar el héroe, de Guillermo Rincón

2004

María, llena eres de gracia, de Joshua Marston
Malamor, de Jorge Echeverri
Del palenque de San Basilio, de Erwin Gogel
El rey, de Antonio Dorado
Colombianos un acto de fe, de Carlos Fernández de Soto
El esmeraldero, de Eishy Hataya y Andrew Molina
La esquina, de Raúl García

2005

La sombra del caminante, de Ciro Guerra
Sin Amparo, de Jaime Osorio
Por qué lloran las campanas, de Jairo Pinilla
Rosario Tijeras, de Emilio Maillé
Perder es cuestión de método, de Sergio Cabrera
Sumas y restas, de Víctor Gaviria
La historia del baúl rosado, de Libia Stella Gómez
Mi abuelo, mi papá y yo, de Diego Armando García (Dago García)

2006

El trato, de Francisco Norden
Soñar no cuesta nada, de Rodrigo Triana
Karmma, de Orlando Pardo
El colombian dream, de Felipe Aljure
Cuando rompen las olas, de Ricardo Gabrielli
Al final del espectro, de Juan Felipe Orozco
Dios los junta y ellos se separan, de Harold Trompetero y Jairo Eduardo Carrillo

Las cartas del gordo, de Diego Armando García (Dago García) y Juan Carlos Vásquez

2007

Bluff, de Felipe Martínez
Satanás, de Andrés Baiz
Esto huele mal, de Jorge Alí Triana
Buscando a Miguel, de Juan Fischer
Apocalípsur, de Javier Mejía
La boda del gringo, de Tas Salini
Muertos de susto, de Harold Trompetero y Jairo Carrillo
La ministra inmoral, de Celmira Zuluaga
Juana tenía el pelo de oro, de Luis Fernando *Pacho* Bottía
El sueño del paraíso, de Carlos Palau

2008

Paraíso Travel, de Simon Brand
Perro come perro, de Carlos Moreno
El ángel del acordeón, de María Camila Lizarazu
La milagrosa, de Rafa Lara
Yo soy otro, de Óscar Campo
Te amo, Ana Elisa, de Róbinson Díaz y Antonio Dorado
Los actores del conflicto, de Lisandro Duque
Helena, de Jaime César Espinoza
Nochebuena, de Camila Loboguerrero
PVC-1, de Spiros Stathoulopoulos
Ni te cases ni te embarques, de Ricardo Coral-Dorado

2009

El man, de Harold Trompetero
El arriero, de Guillermo Calle
Riverside, de Harold Trompetero
Los viajes del viento, de Ciro Guerra
La pasión de Gabriel, de Luis Alberto Restrepo

Índice onomástico

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

R

S

T

V

Y

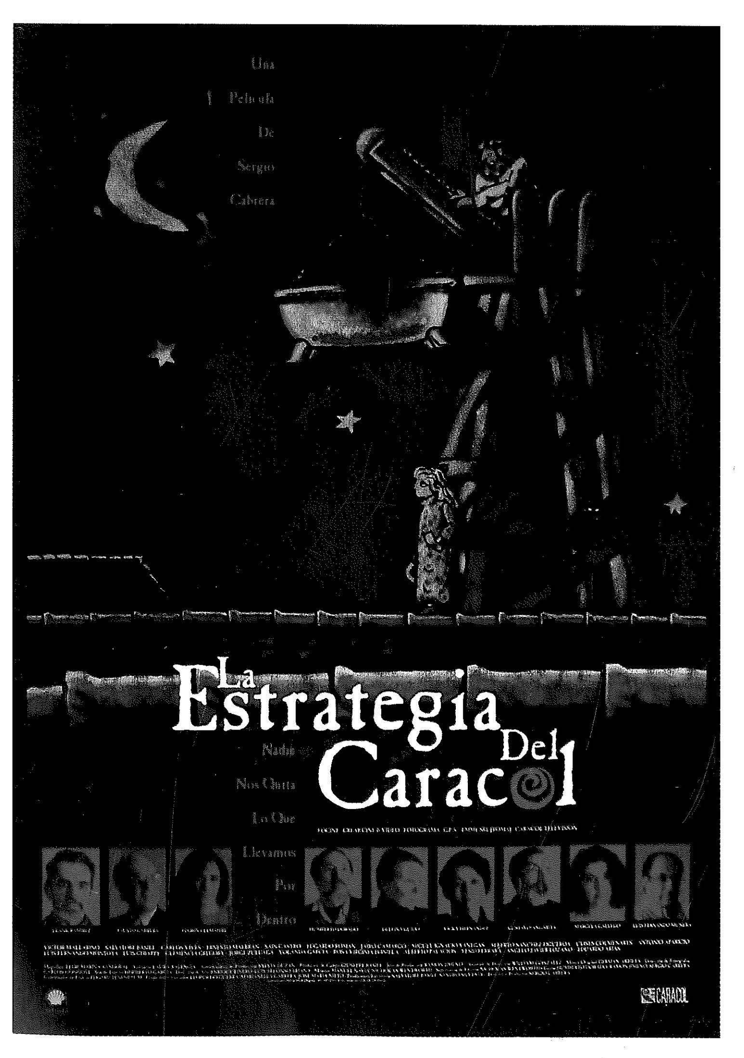
Rodrigo D. No futuro, de Víctor Gaviria, 1988.
Foto: Guillermo Melo.



María Cano, de Camila Loboguerrero, 1989.
Foto: Vicky Ospina.
Imagen cortesía Camila Loboguerrero, archivo personal.

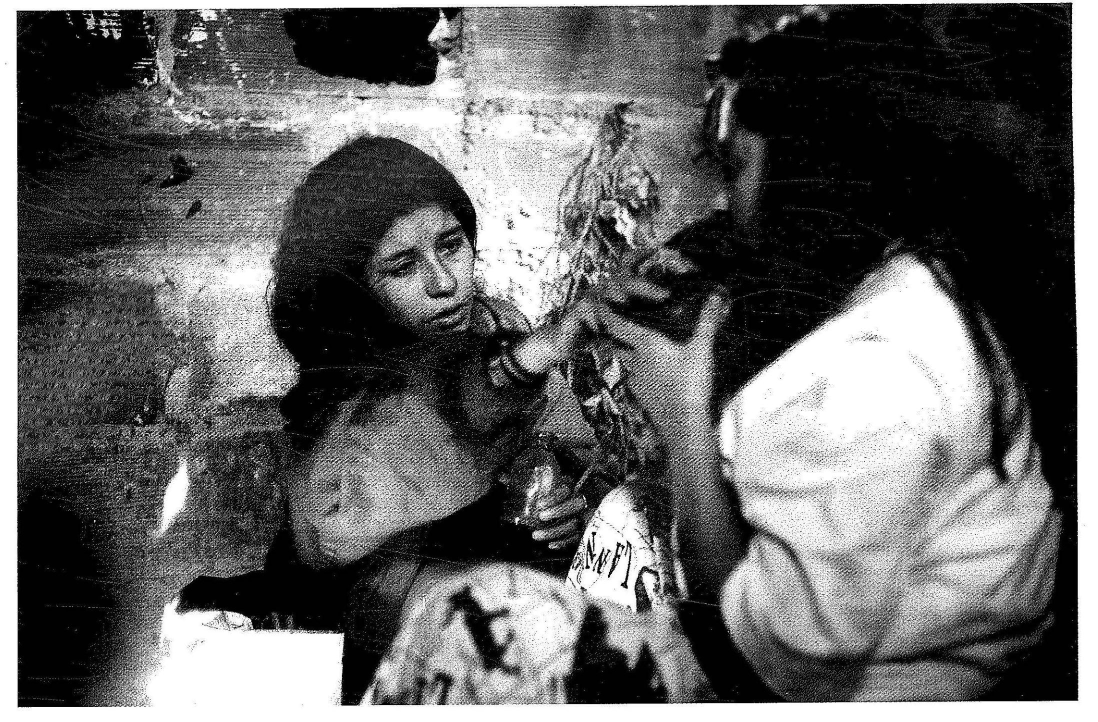


Confesión a Laura, dirigida por Jaime Osorio Gómez, 1990.
Foto: Claudia Rubio.
Imagen cortesía Alejandra Cardona Restrepo, archivo personal.



La estrategia del caracol, de Sergio Cabrera, 1993.
Foto: Cigoto – Diseñadores.
Imagen cortesía Proimágenes en Movimiento.

La gente de la Universal, de Felipe Aljure, 1993.
Foto: Mariela Peña



La vendedora de rosas, de Víctor Gaviria, 1998.
Foto: Eduardo Carvajal.
Imagen cortesía Víctor Gaviria, archivo personal.

La vendedora de rosas, dirigida por Víctor Gaviria, 1998.
Foto: Eduardo Carvajal.



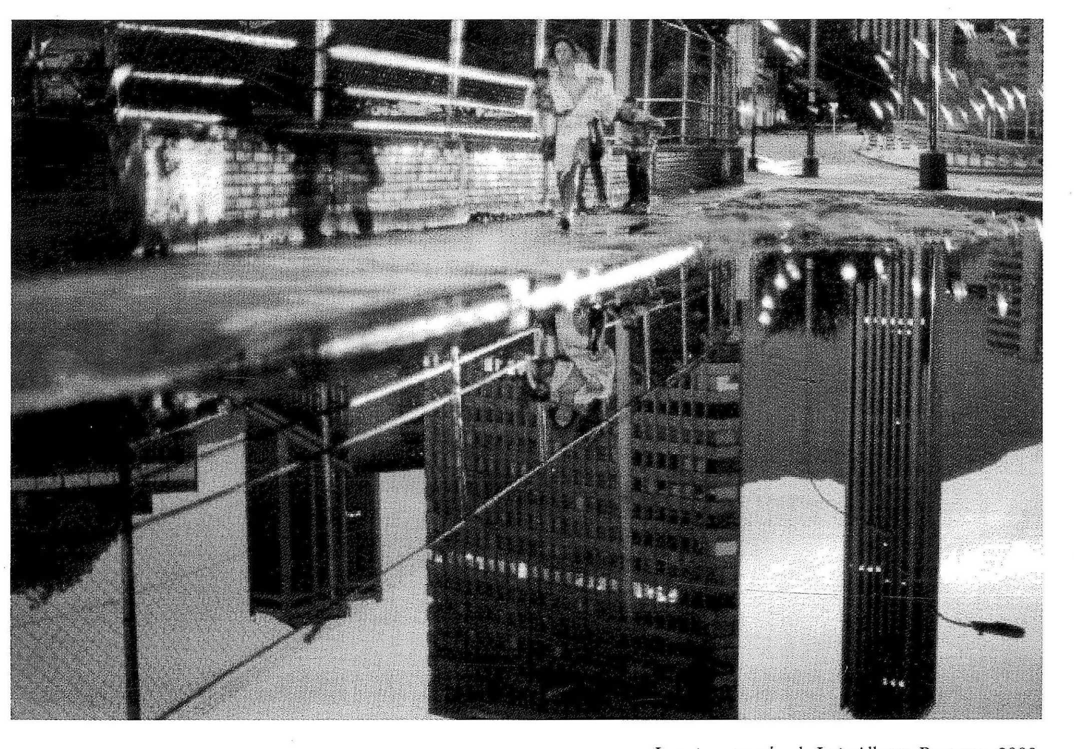
Soplo de vida, de Luis Ospina, 2000.
Foto: Eduardo Carvajal.
Imagen cortesía Luis Ospina, archivo personal.



Bolívar soy yo, de Jorge Alí Triana, 2002.
Foto: Isabela de Funes, Miguel Ángel Velandia.
Imagen cortesía CMO Producciones S.A.



Como el gato y el ratón, de Rodrigo Triana, 2002.
Foto: Óscar Monsalve, Aureliano Monsalve.
Imagen cortesía CMO Producciones S.A.



La primera noche, de Luis Alberto Restrepo, 2003.
Foto: Alberto Sierra Restrepo.

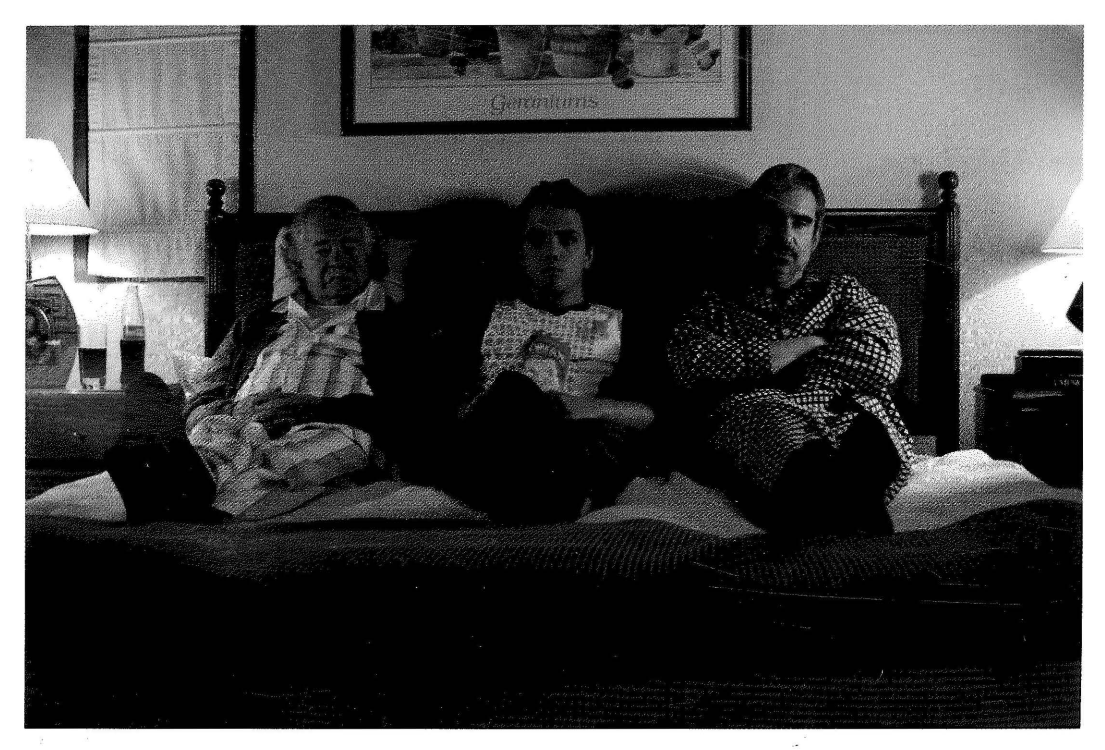


La sombra del caminante, de Ciro Guerra, 2005.
Foto: Mauricio Hurtado.
Imagen cortesía Ciro Guerra, archivo personal.

Rosario Tijeras, de Emilio Maillé, 2005.
Foto: Raúl Soto.



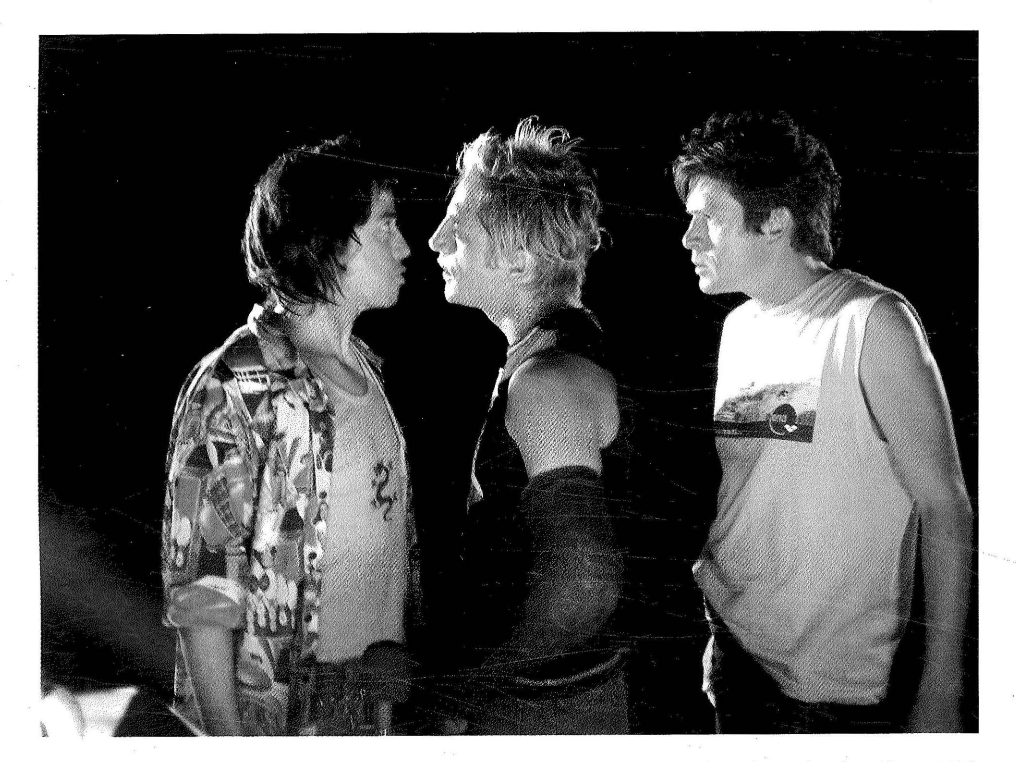
Sumas y restas, de Víctor Gaviria, 2005.
Foto: Gertian Bartelsman.
Imagen cortesía Víctor Gaviria, archivo personal.



Mi abuelo, mi papá y yo, de Diego Armando García (Dago García), 2005.
Foto: Juan Camilo Escobar.



Soñar no cuesta nada, de Rodrigo Triana, 2006.
Foto: Lisa Palomino.
Imagen cortesía CMO Producciones S.A.

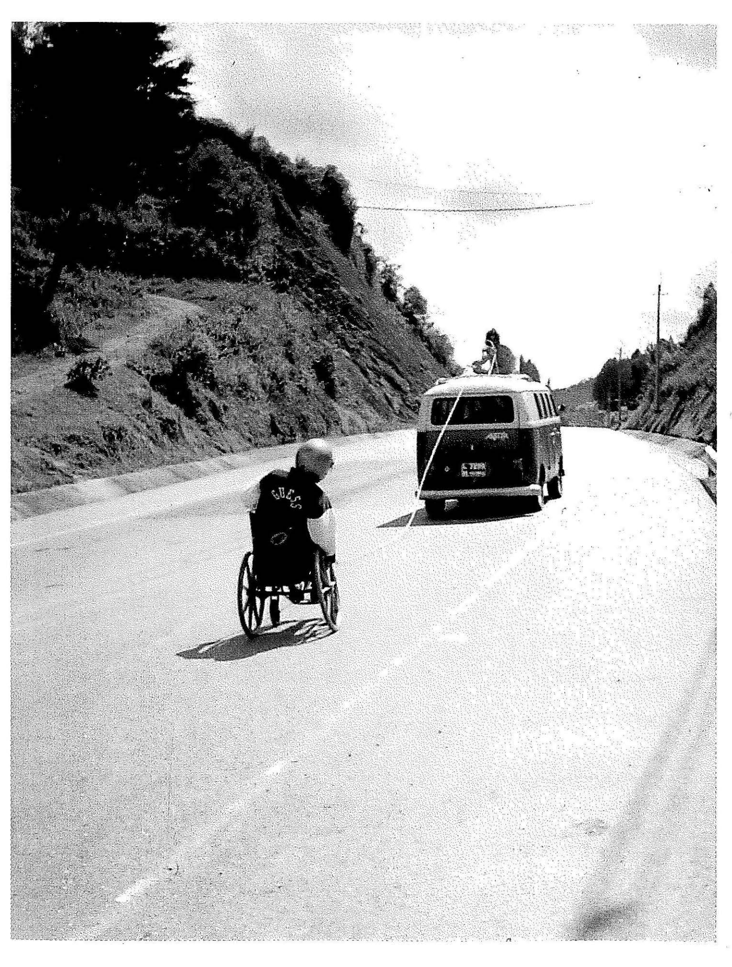


El colombian dream, de Felipe Aljure, 2006.



Las cartas del gordo, de Diego Armando García (Dago García) y Juan Carlos Vásquez, 2006.
Imagen cortesía Dago García Producciones.

Satanás, de Andrés Baiz, 2007.
Foto: Juan Antonio Monsalve



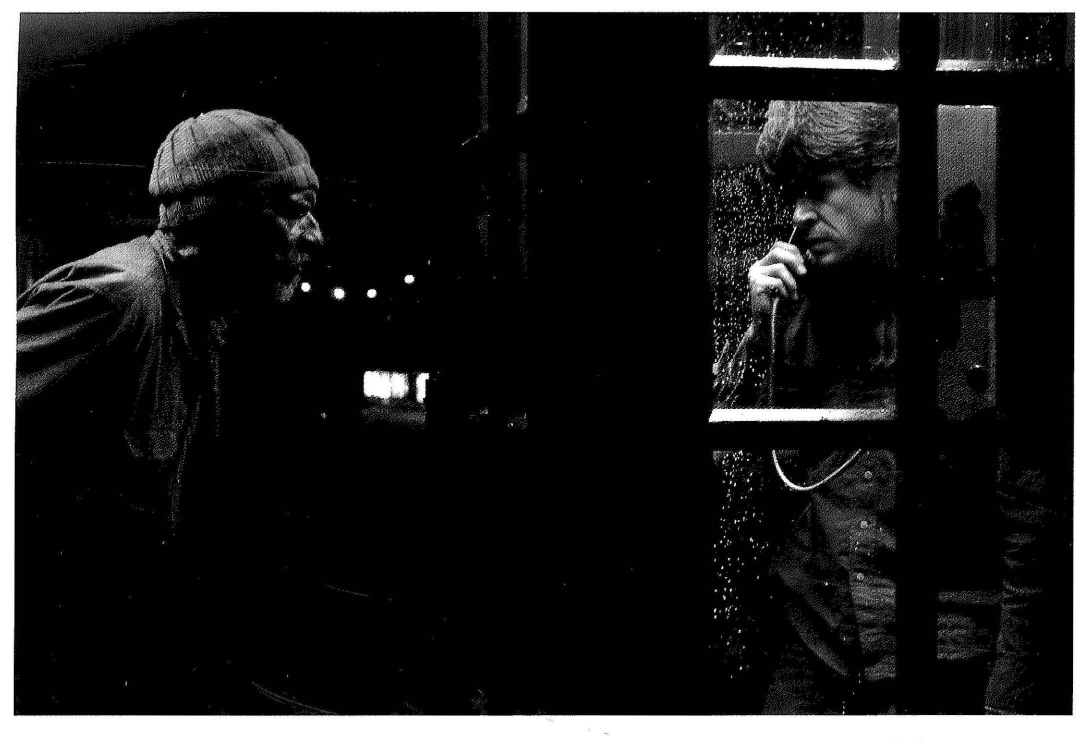
Apocalípsur, de Javier Mejía, 2007.
Foto: Leonardo Gómez.
Imagen cortesía Javier Mejía, archivo personal.

Muertos del susto, de Harold Trompetero y Jairo Carrillo, 2007.



Perro come perro, de Carlos Moreno, 2008.
Foto: Gerylee Polanco Uribe.
Imagen cortesía Dynamo Producciones.

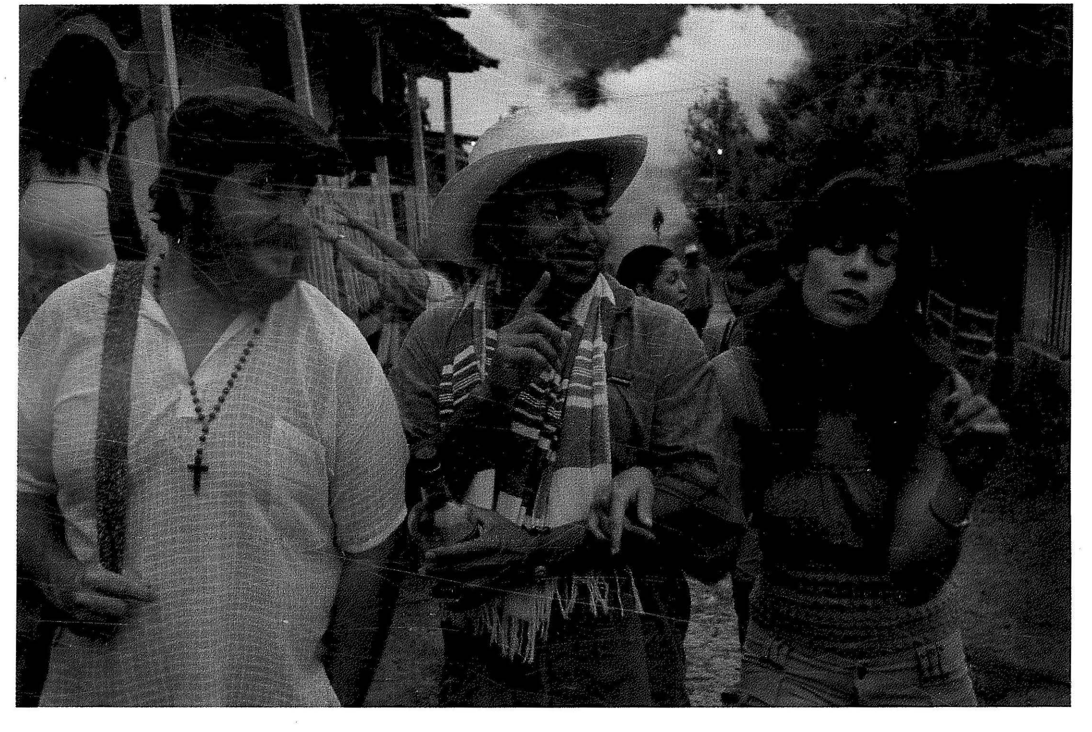
La milagrosa, dirigida por Rafa Lara, 2008.
Foto: Juan Antonio Monsalve



Yo soy otro, de Óscar Campo, 2008.
Foto: Gerylee Polanco Uribe.
Imagen cortesía Alina Hleap Borrero, archivo personal.



Nochebuena, de Camila Loboguerrero, 2008



La pasión de Gabriel, de Luis Alberto Restrepo, 2003.
Foto: Alberto Sierra Restrepo
Imagen cortesía Luis Alberto Restrepo, archivo personal.

Agradecimientos

La Editorial Universidad de Antioquia agradece muy especialmente a las siguientes personas e instituciones su gentil aporte de las imágenes incluidas en este libro:

Alejandra Cardona Restrepo por la foto de *Confesión a Laura.*
Alina Hleap Borrero por la foto de *Yo soy otro.*
Camila Loboguerrero por las fotos des *Nochebuena* y *María Cano.*
Ciro Guerra por la foto de *La sombra del caminante.*
CMO Producciones S.A. por las fotos de *Bolívar soy yo, Como el gato y el ratón* y *Soñar no cuesta nada.*
Dago García Producciones por las fotos de *Las cartas del gordo, Mi abuelo, mi papá y yo* y *Muertos de susto.*
Felipe Aljure por las fotos de *El colombian dream* y *La gente de la Universal.*
Javier Mejía por la foto de *Apocalípsur.*
Luis Alberto Restrepo por las fotos de *La pasión de Gabriel* y *La primera noche.*
Luis Ospina por la foto de *Soplo de vida.*
Proimágenes en Movimiento por la foto de *La estrategia del caracol*
Raúl Soto por la foto de *Rosario Tijeras.*
Rodrigo Guerrero por las fotos de *La milagrosa, Perro come perro* y *Satanás.*
Víctor Gaviria por las fotos de *La vendedora de rosas, Rodrigo D. No futuro* y *Sumas y restas.*



Teléfono: (574) 219 53 30. Telefax: (574) 219 53 32
Correo electrónico: imprenta@quimbaya.udea.edu.co
Impreso en julio de 2010